

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO




3 1761 12253075 1



UNIVERSITY OF TORONTO

61.112

EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

<https://archive.org/details/31761122530751>



ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

USSR RESEARCH INSTITUTE OF ART

ПАМЯТНИКИ РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

ВЫПУСК

7

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю. В. КЕЛДЫШ
(главный редактор)
А. П. ЗОРИНА

В. А. КИСЕЛЕВ

Л. Э. КОРАБЕЛЬНИКОВА
(ответственный секретарь)
О. Е. ЛЕВАШЕВА
В. В. ПРОТОПОПОВ
Г. В. СВИРИДОВ

MONUMENTS
OF RUSSIAN
MUSIC

PART

7

EDITORIAL BOARD

YURI KELDYSH
(Editor-in-Chief)

VASILY KISELEV

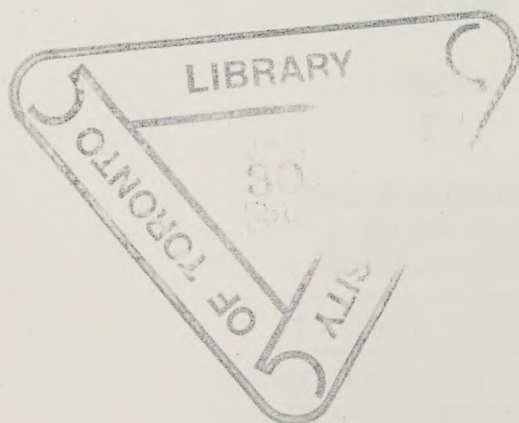
LUDMILA KORABELNIKOVA
(Executive Secretary)
OLGA LEVASHEVA
VLADIMIR PROTOPOPOV
GEORGI SVIRIDOV
ANGELINA ZORINA

NIKOLAI DILETSKY

AN IDEA

OF MUSIC'S GRAMMAR

PUBLICATION, TRANSLATION,
RESEARCH AND COMMENTS
BY VLADIMIR PROTOPOPOV



STATE PUBLISHERS "MUSIC"

MOSCOW 1979

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ ИДЕА ГРАММАТИКИ МУСИКИЙСКОЙ

ПУБЛИКАЦИЯ, ПЕРЕВОД,
ИССЛЕДОВАНИЕ И КОММЕНТАРИИ
В.Л. ПРОТОПОПОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1979

К 300-ЛЕТИЮ ТРУДА Н. ДИЛЕЦКОГО
«ИДЕА ГРАММАТИКИ МУСИКИЙСКОЙ»
1679 — 1979

Редактор тома
А. ЗОРИНА

Editor of the Volume
A. ZORINA

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем выпуске «Памятников русского музыкального искусства» публикуется «Идея грамматики мусикійской» Николая Дилецкого.

В основу издания положена рукопись, ныне хранящаяся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ГБЛ), ф. 173, № 107, ранее же принадлежавшая Фундаментальной библиотеке Московской духовной академии. Титульный лист ее оформлен рамкой в красках, вверху в медальоне помещена надпись: «Тщаніе и радѣніе имянитого ч[ело]вѣка Григоріа Димитріевича Строганова» и ниже расположено название:

Идея
Грамматикіи, Мусикійской
Составленная прежде,
Николаемъ Дилецкимъ
в Вилнѣ.
Послѣждеже имъ же преведена,
На славенскій діалектъ.
Въ царьствующемъ градѣ,
Москвѣ
Лѣта от созданія міра ЗРПЗ [7187 = 1679] ¹.

Рукопись написана на 117 (233 страницы ²) листах бумаги формата 36,5×23,5 см, в 1° с водяными знаками: 1) гербовый щит под короной с геральдической лилией + I — H — S под крестом, подобный Heawood (London, 1950), № 1785, 1670 год; 2) гербовый щит под короной с геральдической лилией + I — H — S под крестом, Тромонин, № 1241 + № 1242, 1675 год. Таким образом, водяные знаки бумаги подтверждают дату, обозначенную на титульном листе рукописи — 1679 год.

«Грамматика» написана мастером-переписчиком, который называет себя в записи на с. 233 «Василей Резанецъ писецъ».

¹ Нижеследующее палеографическое описание оригинала, завершающееся указанием на связь оформления рукописи с традициями царских мастерских (с. 9), выполнено специалистом-палеографом, кандидатом исторических наук Л. М. Костюхиной.

² Титульный лист с оборотом при пагинации не учтен, лист со с. 167—168 отсутствует, с. 164 не заполнена, после с. 233 имеются еще семь чистых страниц.

Словесный текст рукописи, включая поправки на её с. 4, 9, 13, 170, 176, выполнен полууставом со старопечатной основой, характерным для писцов Средней и Северо-Восточной России последней четверти XVII века.

В записи на с. 233 и ряде строк текста на с. 23, 50, 112, 134, 169 писец употребил другую разновидность книжного письма — круглящийся полуустав, распространившийся в Москве в последней четверти XVII века. На круглящийся полуустав писец частично переходит и в киноварных заголовках. Сходство начертаний букв: *a* — широкая, с изогнутой спинкой, *b* — калачиком, с удлиненной верхней и укороченной нижней петлей, *e* — грецизированная, с укороченной нижней петлей, *z* (земля) — вытянутая по вертикали, — в обеих разновидностях почерка (полуустав со старопечатной основой и круглящийся полуустав) свидетельствует о принадлежности их одному писцу, Василию Резанцу. Следовательно, письмо рукописи также не противоречит дате, указанной ее писцом.

Совершенно иной тип письма и иной почерк выявляется в записи, расположенной над автографом Василия Резанца (с. 233): «Mikolay Dilecki Творец» (первые два слова написаны латинскими буквами, третье — славянскими).

По рисунку букв — это тонкая крючковатая украинская скоропись с характерными индивидуальными начертаниями букв: *a* — с распластанной петлей, *e* — грецизированная с удлиненной нижней петлей, *m* — с остроуголоватой средней петлей, *p* — с угловатой петлей и крючковатым хвостом (см. с. 253 настоящего издания).

Содержание записи «Mikolay Dilecki Творец» и ее расположение в конце текста «Грамматики» над подписью Василия Резанца говорят о том, что она принадлежит руке самого Николая Дилецкого. На это же указывает украинский тип письма с характерным употреблением букв латинского алфавита.

Почерк Николая Дилецкого обнаруживается также в записи всех основных нотных примеров, вписанных чернилами коричневатого цвета, а также текста к ним, выполненного по большей части киноварью. Особенно характерны в этом отношении нотные строки на с. 12, 19, 45, 66, 69, 75, 80, 105, 106, 141, 142. Тексту, сопровождающему нотные строки, присущи те же основные начертания, что и записи на с. 233.

Рукопись «Грамматики» Дилецкого украшена орнаментом старопечатного стиля с элементами барокко, характерным

для оформления русских рукописных книг второй половины XVII века. На титульном листе находится заставка-рамка в красках, с золотом, искуснейшей работы; с. 1 украшена инициалами того же стиля и манеры. Инициал А выполнен чернилами и золотом.

Характер и манера исполнения орнамента рукописи «Грамматики» 1679 года Николая Дилецкого говорят о том, что эта книга оформлялась в одной из крупнейших центральных мастерских Москвы, писцы и художники которой формировались под непосредственным влиянием мастеров Оружейной палаты и Посольского приказа.

«Переплет конца XVII — начала XVIII века. Крышки поволочены малиновым бархатом. Застежка (1) чеканная, накидная. Другая утрачена»³.

Авторизованный характер рукописи Памятника⁴ признавал еще историк церковного пения Д. В. Разумовский, которому она была известна: «Подлинный экземпляр Идеи, за подписью самого Дилецкого, находится в Библиотеке Московской духовной академии». «Весь экземпляр, в л[ист], писан полууставом, но линейные ноты и, по местам, текст под ними писаны самим Дилецким»⁵. Русский историк и палеограф П. М. Строев в кратком описании этой рукописи также отмечал, что подписи Николая Дилецкого и Василия Резанца «своеручные»⁶. Таким образом, выводы советского ученого-палеографа Л. М. Костюхиной и дореволюционных специалистов об авторизованном характере публикуемой рукописи совпадают.

Резанец и Дилецкий работали согласованно, о чем свидетельствует точность расположения нотных примеров в тексте. Для них оставлено на страницах ровно столько места, сколько необходимо для размещения нот, какой бы протяженности ни был пример. Отметим и противоположное явление: отдельные фразы между нотными строками иногда вписаны сравнительно мелким шрифтом (с. 191, 198 и др.). Это вызвано,

³ Записки Отдела рукописей, вып. 22. М., 1960 (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина), с. 185.

⁴ Здесь и всюду далее словом «Памятник» мы обозначаем публикуемую «Идею грамматики мусикийской» по описанной рукописи ГБЛ, ф. 173, № 107.

⁵ Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2. М., 1868, с. 212, примечание 4. Курсив мой.— Вл. П.

⁶ Строев П. М. Библиологический словарь и черновые к нему материалы. Приведены в порядок и изданы под редакцией академика А. Ф. Бычкова. Спб., 1882, с. 85.

видимо, тем, что сначала на такой странице были написаны музыкальные примеры, словесный же текст приходилось уместать в ограниченное нотными строками пространство. Нет случаев переноса отдельных нотоносцев партитуры на другую страницу, как это нередко встречается в списках «Грамматики», в оформлении которых автор не принимал участия.

Нотные примеры написаны Дилецким весьма тщательно и точно, встречаются лишь немногочисленные случайные опiski. Тщательностью записи нотного текста эта рукопись отличается от большинства других экземпляров «Грамматики», сделанных копиями и изобилующих ошибками и погрешностями более всего в нотной части.

Василий Резанец, вероятно, находившийся на службе у Г. Д. Строганова, посвятил последнему строки, вписанные на с. 1: «Писец книги сея...» — и т. д.; в большинстве других списков «Грамматики» они отсутствуют. Абзацы рукописи перед подписями Дилецкого и Резанца (с. 232—233) изложены во множественном числе, от имени автора и писца.

Публикуемая рукопись предназначалась для поднесения Г. Д. Строганову, о чем свидетельствуют предшествующее «Грамматике» предисловие-посвящение и заключительная формула (с. 232—233). Тем же вызвана парадность художественного оформления Памятника. Однако полного завершения рукопись не получила: на с. 135 для рисунка на сюжет Благовещения приготовлена рамка из нотоносцев, заполненная мелодической секвенцией, но сам рисунок отсутствует⁷; на с. 160—163 не вписаны ноты, хотя для них приготовлены нотоносцы (см. с. 261—264 настоящего издания).

Чем вызвана такая незавершенность рукописи, неизвестно. Заметим, что те же пропуски характерны и для рукописи, хранящейся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) под шифром Q.XII.№ 4. Остается также невыясненным, каким образом рукопись перешла от Строгановых в Фундаментальную библиотеку Московской духовной академии⁸.

⁷ Этот рисунок имеется, однако, в рукописи 1681 года, ныне хранящейся в ГБЛ, ф. 205, № 146, л. 171. Он воспроизводится в нашем издании на с. XIV.

⁸ В описании Фундаментальной библиотеки духовной академии, изданном Леонидом в 1887 году, наличие этой рукописи не показано. («Сведения о славянских рукописях... ныне находящихся в библиотеке Московской духовной академии», вып. 2. М., 1887.) Этот пробел восполнен в описании той же библиотеки в «Записках Отдела рукописей» ГБЛ, вып. 22, с. 184—185.

Наиболее раннее из известных нам упоминаний в литературе об этой рукописи находится в составленном П. М. Строевым каталоге «Библиотека императорского Общества истории и древностей российских». Здесь о ней говорится так: «В Библиотеке Троицкой духовной академии, № 104, „Идея грамматики мусикийской [и далее все заглавие до конца]“». Рукопись великолепная (в большой лист, 117 листов), в богатом переплете, поднесена автором знаменитому любителю искусств Г. Д. Строганову»⁹.

К сожалению, в настоящее время данная рукопись не свободна от дефектов: некоторые страницы в ней отсутствуют, последовательность других нарушена¹⁰. Окончание с. 130 не согласуется с началом с. 131, хотя перерыва в пагинации нет. При сличении данной рукописи с другими экземплярами «Идеи грамматики мусикийской» нами обнаружено, что в ней недостает ряда страниц — это не было замечено при расстановке пагинации. Отсутствующие страницы восполняются у нас по рукописи, хранящейся в ГПБ под шифром Q.XII.№ 4. Воспроизведение ее листов 58—63 об., содержащих пропущенный в Памятнике текст, введено в надлежащее место нашего издания (см. с. 153—164).

При сопоставлении Памятника с рукописью ГПБ устанавливаем также, что его с. 155—166 вплетены неверно, переход же со с. 154 на 169¹¹ составляет правильную последовательность текста, заканчивающегося на с. 233. Написанное на с. 155—166 идентично написанному на завершающих листах 105 об.—109 рукописи ГПБ, после подписи Дилецкого. Поскольку рукопись ГПБ не подвергалась перетасовке, порядок ее текста мы считаем верным и соответственно ему располагаем эти страницы Памятника.

⁹ [Строев П. М.] Библиотека императорского Общества истории и древностей российских. М., 1845, с. 51. Расхождение в номере шифра (104 и 107) не уничтожает тождества: речь идет об одной и той же рукописи, так как совпадает число листов, а, кроме того, на ее последней странице имеется наклейка библиотечного шифра Московской духовной академии с № 107. В ГБЛ сохранен этот же номер.

¹⁰ Это отмечал еще Д. В. Разумовский в неопубликованном описании списков «Грамматики»: «Рукопись в лист, на 233 л[истах], подлинник за подписью самого Дилецкого находится в Б[иблите]ке Моск[овской] Дух[овной] Акад[емии], № 107. В этом подлиннике недостает нескольких листов, а некоторые листы при переплете перебиты» (ГБЛ, ф. 380, № 10. 13).

¹¹ Пропуск с. 167—168 произошел, вероятно, случайно при позднейшей расстановке пагинации, проведенной карандашом, и на содержании «Грамматики» не отразился.

Они содержат дополнение к тексту «Грамматики». Обрат с. 233 не заполнен, и это четко отделяло дополнительный текст от основного. Далее должен идти начальный лист дополнения (с. 165—166), который переплетчиком был помещен в конец дополнительных листов и перевернут. Поэтому правильная последовательность страниц должна быть такая: 233, 166, 165 и за ними 155 — 164.

На с. 166 излагается обращенное к Строганову объяснение задержки с окончанием работы: за краткостью времени автор не имел возможности ее окончить раньше, ибо «большая работа требует и большого времени». Текст здесь расположен треугольником, вершиной обращенной вниз, и тем самым отделяется от последующего.

Страницы 165, 155 — 163 заняты дополнением о правилах чтения нот при трех и четырех диезах в ключе. Видимо, автору показалось необходимым это сделать, поскольку в основной части труда излагались правила чтения нот лишь при одном и двух диезах, тогда как правила чтения нот при бемолях в ключе доводились до четырех знаков. Таким образом, уравнивалось число знаков в бемолях и диезах (по неизвестным причинам дополнение оказалось не оконченным: последние одиннадцать нотоносцев не заполнены нотами).

Оборот с. 163, то есть с. 164, не заполнен и, следовательно, приходился на конец рукописи, после чего остаются еще три незаполненные листа (с. 235—240).

Причиной перестановки страниц 155 — 166 в середину рукописи явилось, видимо, желание изготовлявшего переплет мастера эффектно закончить книгу подписями автора и писца, и он перенес последние листы наобум в середину книги.

Графическое оформление дополнительных с. 155 — 166 сильно отличается от того, как оформлена основная часть рукописи. Здесь более широкое расстояние между нотными станами и в них — между линиями. Для нотных примеров Дилецкий использовал те же чернила, которыми писал Резанец. Все это заставляет предполагать, что дополнение писалось позднее — может быть, значительно позднее — всей предшествующей части рукописи.

В современном виде рукопись «Грамматики» не могла быть подносным экземпляром, — таким она была в первоначальном переплете с золотым обрезом¹². После подношения

¹² Края книги теперь очень неровны, при таком их состоянии сделать на них золотой обрез было нельзя — значит, его выполнили раньше, при первоначальном переплете.

она, вероятно, находилась в пользовании, переплет был поврежден, пропали листы, идущие после нынешней с. 130, лист со с. 166 — 165 обветшал, так как помещался, видимо, в конце рукописи в перевернутом виде (165 — 166). Потребовался новый переплет, который, однако, был сделан очень небрежно. Из наличия дефектов в Памятнике мы заключаем, что автор не наблюдал за изготовлением переплета в малиновом бархате. Этим косвенно подтверждается, что Дилецкий к тому времени уехал из Москвы, а может быть, и умер. По нашему предположению, малиновый переплет сделан не менее двадцати лет спустя по окончании работы Василия Резанца. Так же датируют переплет и «Записки Отдела рукописей» ГБЛ (см. выше приведенную характеристику).

Ныне существующая пагинация, не учитывающая всех изменений, происшедших при вторичном переплете, выставлена карандашом, теперь местами стершимся, вероятно, в XIX веке. Писец Василий Резанец отмечал не страницы и листы, а тетради, как это практиковалось в его время, обозначая их славянскими цифрами-буквами. Некоторые из обозначений ныне не видны (срезаны при переплете), но на следующих страницах сохранились (в скобках отмечены номера тетрадей): 13(II), 17 (III), 65(VI), 113(IX), 129(X), 133(XI), 147 (XII), 153(XIII), 195(XIV), 203(XV), 219 (XVI) ¹³.

Как видно, объем тетрадей в рукописи различен: в одних было по 2, 3, 4 листа, в других — 6, 7, 8 и даже 14. Два листа, или четыре страницы (129 — 132), насчитывает X тетрадь. Однако именно тут были утрачены листы, содержание которых мы, как сказано выше, восстанавливаем по рукописи ГПБ. Недостает шести листов, следовательно, эта тетрадь имела, как и предыдущие, восемь листов. Различие объема других тетрадей, то сокращенного (II, XII, XIV), то расширенного (XIII), объясняется, видимо, неравномерностью работы автора. Процесс создания его труда был не столь простым, как может показаться на первый взгляд. Это было связано, возможно, с тем, что Дилецкий не только переводил с польского языка готовый текст, но и значительно перерабатывал его, а писцу отдавал частями по мере готовности.

Приводим таблицу первоначального распределения текста по тетрадям с учетом изложенных выше поправок (в скобки взяты отсутствующие обозначения тетрадей):

¹³ По техническим причинам некоторые обозначения тетрадей в факсимиле воспроизвести не удалось.

Тетради	Страницы	Колич. листов	Тетради	Страницы	Колич. листов
(I)	1—12	6	XI	133—146	7
II	13—16	2	XII	147—152	3
III	17—32	8	XIII	153—154, 169—194	14
(IV)	33—48	8	XIV	195—202	4
(V)	49—64	8	XV	203—218	8
VI	65—80	8	XVI	219—234	8
(VII)	81—96	8		итого	110
(VIII)	97—112	8	(XVII)	155—166	6
IX	113—128	8	титульный		1
X	129—132	2	лист		
				всего	117 л.

Хотя Василий Резанец не вел счета листов, но на с. 233, соответствующей листу 110, чернилами выставлено славянскими цифрами-буквами РІ, то есть как раз 110. Здесь заканчивался основной текст «Грамматики», тут находились подписи автора и писца. Когда, почему и кем было поставлено обозначение РІ (110) — неясно.

С описанными выше перемещениями страниц и восполнением утраченных листов Памятник восстанавливается в том виде, как он вышел из-под пера автора и писца, и воспроизводится факсимиле.

Вслед за ним тот же текст печатается современным типографским шрифтом с заменой букв старого алфавита, (ѣ, і, кси и других) новыми и с исключением буквы ъ на концах слов. В остальном орфография оригинала сохраняется. Буквы и слова, вписанные кинноварью, набраны полужирным шрифтом. На полях выставлены страницы по пагинации подлинника, проведенной карандашом; расположение страниц отвечает исправленному порядку (см. выше). Окончание текста страницы обозначено вертикальной черточкой. Слово «Зри» (обозначающее призыв к вниманию), которым пестрят Памятник и другие списки «Грамматики», нами опущено.

Нотные примеры также не воспроизводятся, но в прямых скобках указано их место и порядковый номер. Читающий данный текст легко найдет примеры в факсимиле по обозначению страниц оригинала, а в переводе — к тому же еще и по номеру.

Замеченные в некоторых местах оригинала (с. 27, 98, 125, 193, 195, 199 и других) пропуски и описки, не исправленные писцом, поправлены нами в подстрочных примечаниях или в тексте (в прямых скобках).

Некоторые слова писец писал по-разному: бас и басс, бемулярный, бемолярный, беммолярный и беммоллярный и т. д.— все эти особенности орфографии оставлены без изменений.

Обозначения музыкальных звуков в оригинале обычно написаны смешанно — латинскими и русскими буквами: *fus*, *fismi*, *dis* и т. д. В настоящем издании обозначения по буквенной системе приводятся латинским шрифтом, по слоговой — русским, то есть: *fis*, *fismi*, *dis* и т. д. Слоговое название звука *до*, восходящее к системе Гвидо Аретинского — *ut*, всюду сохраняется.

После подлинного текста «Грамматики» приведен его полный перевод на современный русский язык. Перевод представлял значительные трудности вследствие и новизны самого типа издания, и некоторых особенностей языка подлинника.

Стремясь к максимальной популяризации «Грамматики», знакомящей современных музыкантов с отечественной музыкальной теорией далекого прошлого, мы придерживались возможно более доступного изложения в переводе, не соблазняясь стилизацией языка, мера которой никогда не может быть бесспорной. Желаящие почувствовать «аромат эпохи» могут читать оригинал текста, не обращаясь к переводу. Последующие издания серии «Памятники русского музыкального искусства» установят — правилен ли был избранный путь настоящей публикации.

Особую трудность в переводе представляла терминология «Грамматики». Дилецкий пользовался словами, иногда совпадающими с терминами современной музыкальной теории: «контрапункт», «хоральный», «контрарио» и другими, однако с совершенно иным значением, нежели принято теперь. Так, контрапунктом (Дилецкий приводит и свой перевод — «противоточие») называется сочетание голосов, из которых один или два имеют ноты с точкой (*punctum*), — этот прием ныне передается термином «пунктирный ритм». Словом «хоральный» у Дилецкого обозначается не строго четырехголосный склад и не жанр хора, а имитации двух басов, поддержанные верхними голосами (Дилецкий имел в виду, вероятно, двуххорность). «Контрария» (Дилецкий переводит его как «про-

тивное») понималось как перемещение мелодии из одного лада в другой — из «веселого» в «печальный» и обратное; современная же теория обозначает им контрапункт в обращении (инверсия).

Все эти термины переведены соответственно смыслу, вкладываемому автором.

Трудную задачу представляло нахождение слов для определения ладовой и тональной принадлежности музыки, принятого в «Грамматике». Слова «мусикия»¹⁴ и «пение» Дилецким принимаются за синонимы музыкального искусства, музыкального произведения. Понятий «мажор», «минор», «тональность», «лад» он еще не вводит, хотя приближается к ним вплотную¹⁵, характеризует же он лады с выразительной стороны — веселый, печальный (а также скорбный, жалостный), смешанный, а тональности по наличию (или отсутствию) ключевых знаков прилагательными: дуральный (без знаков), бемолярный (с бемолями при ключе), диезисовый (с диезами). В тех же значениях лада и тональности Дилецкий пользуется еще и словом «тон»: веселый тон, печальный тон и т. д.¹⁶. Именно это слово и представляется нам подходящим для передачи содержания относящихся сюда нескольких понятий, так как и современная теория музыки широко использует слово «тон» в разнообразном значении: ладовом (например, «мажорный тон»), тональном («в тоне ре») и других («задавать тон» в хоре и пр.). Поэтому слова «Грамматики» «веселая мусикия», «дуральная мусикия», «диезисная мусикия» и т. п. мы переводим: «веселый тон», «простой тон», «диезный тон» и т. п. вместо: «веселая музыка», «дуральная музыка», «диезная музыка». Это близко и к терминологии Дилецкого, и к нашей современной.

В целях лучшей ориентации в терминологии Памятника в конце книги помещен терминологический словарь с необходимыми пояснениями.

В некоторых наиболее сложных оборотах текст перевода дополняется цитатой из оригинала, проставляемой в кавычках и круглых скобках. Ряд выражений Дилецкий сам заключает в скобки,— в этих случаях и перевод взят в круглые

¹⁴ Под «мусикией» Дилецкий иногда разумел и теорию музыки.

¹⁵ Наши попытки установить — какие термины для этих явлений существовали в польском языке XVII века, поскольку Памятник был переводом с польского языка,— не увенчались успехом.

¹⁶ «...диезисовое пение полагается (аще и в печальном) наипаче же в веселом тоне» (Памятник, с. 171).

скобки, но без кавычек. Вставки от переводчика, иногда необходимые для разъяснения смысла тех или иных выражений, заключены в прямые скобки.

Для удобства сопоставления текстов оригинала и перевода в последнем на полях выставляется пагинация по подлиннику, однако без отметки конечного слова страницы, поскольку фразеология перевода, как правило, не совпадает с оригиналом.

Нотные примеры в переводе воспроизводятся с переносом в общеупотребительные ключи — скрипичный и басовый, — как это принято в серии «Памятники русского музыкального искусства». Многострочные партитуры для удобства чтения сведены в двух- и четырехстрочные. Для всего издания нами установлена единая порядковая нумерация нотных примеров.

В Приложения выделены некоторые тексты Дилецкого (I, II), описание рукописей «Грамматики», относящихся к XVII—XVIII векам (III) и музыкальные произведения Дилецкого (IV, V).

Приложения I и II содержат впервые публикуемые тексты из разных рукописей «Грамматики», значительно дополняющие Памятник (данные об источниках помещены при публикации на с. 443 и 449). Эти тексты печатаются современным типографским шрифтом в подлинном виде и в переводе по принципам, изложенным выше.

Приложение III является опытом описания рукописей «Грамматики» в различных ее редакциях и вариантах. Более подробно описаны рукописи конца XVII — первой четверти XVIII века, как наиболее близкие ко времени жизни Дилецкого, последующие же — кратко. Определение возраста и палеографическая характеристика всех рукописей, находящихся в московских хранилищах, выполнены Л. М. Костюхиной. Наше описание дает сведения о принадлежности данной рукописи к тому или иному варианту и редакции, указывает разночтения и пр.

Приложения IV и V содержат первую публикацию двух музыкальных произведений Дилецкого, заимствованных из современных ему рукописей конца XVII века (ссылки на источники помещены при публикации на с. 493 и 505). Они позволяют читателю составить представление о стиле композиций Дилецкого и установить соответствие их с теоретическими положениями, развитыми в «Музыкальной грамматике».

Перевод текста Памятника сопровождается комментариями, вынесенными в конец издания (обозначены порядковым номером). Краткие примечания редактора, объясняющие небольшие особенности и разночтения, приводятся подстрочно (обозначены звездочками).

Редактор выражает благодарность кандидату исторических наук Л. М. Костюхиной, преподавателю Московской государственной консерватории Б. Г. Смолякову, научным сотрудникам Отдела рукописей и старопечатных изданий Государственного исторического музея, Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина за постоянные консультации по вопросам палеографии и источниковедения и Г. А. Никишову — за помощь в изыскании материалов в архивохранилищах Ленинграда.

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ
ИДЕА ГРАММАТИКИ
МУСИКИЙСКОЙ

NIKOLAI DILETSKY
AN IDEA
OF MUSIC'S GRAMMAR

Ѹмѡже прѣѡлѡ
нѡ.

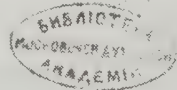
рогъ еѡ	конѣса бѡгѡмъ
главы	скаланѡмъ.
крѣтѡ гдѣ	смирѣнѡ сѡланѡ.
нанѣ распѡтаго	срѣды проглавлѡ.
нѡзницѣ роѡ	хрѣта сѡего.
накрѣтѡ аки наѡ	сѡево и сѡнѡсѡ
кѡжѣ кровѣи си	сѡего кагрѡмъ.
поминаѡще сѡ	нѡмъ еѡ ѡбѡгрѡ.
занѣ ѡбѡнѡмъ	нѡмрѣти желѡмъ
и подножѣе.	

3

ВѢЛГОРОДНЫХЪ ВѢЛГОРОДНО.
ИВОНМЕНИТЫХЪ ИМЕНИТО.
СВѢСВОЕМЪ ИВѢЛГОРЪТЕЛЮ
МИТИКОМЪ ГРИГОРІИ ДН
МИТРИВичю СТРОГАНОВЪ.

ПИСЦЪ КНИГИ СЕА СЪВѢЩНАГО ТВОРЦА
МНОГОКНИПАІА ЗДРАКІА . ИВѢЛГОРОДЧЕ
НІА ВО ВСЕМЪ ЖЕЛАНІИ СОНІЖАНІИМЪ
СВОИМЪ СМѢ ПОКЛО

НИИМЪ СІИ
СІИМЪ .



ЩЕ ИМНОГІА . МНОЗИ ИМѢЮТЪ РИ
ТОРИ СВОИХЪ СІИ НАЧАЛЪ ВОГЛАНИ
ШЕВЧЕНІА : НО ШЕВЧЕ СЪСМОИ ВЕ
ЩИ МНОГАЖДЫ СВОЕГО ВИПІИВІА
ПОЛАГАЮТЪ ЛРХИ : ІАКШЕЖЕ СЛАВНЫ

поета миро ишпоричнѣмъ своѣмъ книгѣ,
пишуще всѣхъ наученихъ : Войноу сла-
внѣю иудѣи христовѣхъ ѿписѣмъ : мно-
го и пакы гдѣхъ нѣхъ художествѣхъ ѿбѣ-
нѣхъ : когдѣ полагаша начала оу ѿ-
подокѣ : снѣхъ : вѣдѣрости своѣхъ подо-
бенъ естъ соломѣнѣ : Оу ѿмѣстѣхъ :
тѣхъ : вѣторѣхъ : темпѣхъ : ѿнѣхъ :
крѣпѣхъ : лицѣхъ : патѣхъ : снѣхъ : чѣхъ :
нѣхъ : ѿ снѣхъ : иже естъ дѣхъ :
тѣхъ : мѣхъ : гнѣхъ : горѣхъ : горѣхъ :
высоки : марѣхъ : морѣхъ : снѣхъ : снѣхъ :
снѣхъ : вѣхъ : иже естъ вѣхъ :
мѣхъ : пакы ѿ іерѣхъ , иже
молѣхъ : вѣхъ : вѣхъ : ѿ снѣхъ :
исѣхъ : вѣхъ : дѣхъ : дѣхъ :
нѣхъ : ѿ тѣхъ : гнѣхъ : гнѣхъ :
гнѣхъ : мѣхъ : дѣхъ : копѣхъ :
ѿвѣхъ : тѣхъ : ѿ гнѣхъ :
тѣхъ : и прочѣхъ : мнохъ :
тѣхъ : своѣхъ : гнѣхъ :
тѣхъ : снѣхъ : дохъ : вѣхъ :
вѣхъ : ѿ снѣхъ : гнѣхъ :
тѣхъ : снѣхъ : снѣхъ :
нѣхъ : мѣхъ : пакы ѿ снѣхъ :

дѣла : и высокихъ чинѡвъ . и досто
нствъ , велии хвалѣ и славо щедры
благодѣтели плетѹще во своемъ и
предисловіи : но и зъ швѣче шемой
вещи иже мой долици земли смирен
нѣ кланатися . шведъ начало ико
нецъ дѣлаетъ моего галгоманіа :
недержанъ шпохвалъ , и ли шпохвалахъ
что преславнаго , швѣтхуи днѣи и вѣ
ковъ доидъ вѣшего : дѣлаетъ все
миръ приименіи чины , и пресла
вныа дѣла вѣша . іакѡже и глѣтъ :
ибо нѣсть лѣпо слышавше оулюк
нѣти провѣщанію достойнаа : и ли
же невидѣти зрѣлаа : шемъ ш
хитосъ прѣвѣчла истинна глѣ
нѣсть моцно свѣтленикъ подпѣю
мъ . и ли градъ верхъ горы стоащѣ
оукрѣпленъ . но и свѣщеници . дѣлѣи
видѣтъ поставлѣти : иже не по
спѣдомъ . но и свѣщеници славы ве
ліа . и чѣсти достойныа прииме
нитый домъ вѣшъ . іакѡ градъ на
верѣхъ горы дѣлѣи зрѣтъ своимъ бм
гословеніемъ и великолѣпіемъ бозвы

снѣжи́и по́стави : зрѣ́тъ сѣ́ю совѣ́-
мѣ́ мѣ́ромъ по́нѣ́нымъ црѣ́венна
митропо́лисъ москѣ́ и прѣ́тъ гдѣ́о
ве́ , и спрѣ́ны дѣ́лѣ́ишѣ́а , а́ки блѣ́-
жѣ́ишѣ́а : просѣ́щѣ́ются црѣ́кви бжѣ́а
дрѣ́гими приносѣ́мыми шѣ́асѣ́ же
рѣ́твами и бога́тпыми оукраше́нїи : по-
лы́и и мѣ́три ва́шими спрѣ́нїи , и
бѣ́гоуѣ́нїи , хва́лы гдѣ́а : проповѣ́-
дѣ́ютъ повсе́гдѣ́ спрѣ́нїи спрѣ́мно-
лю́біе оубо́зи , и нѣ́щїи , въ мѣ́ло-
сты́нѣ́ мѣ́лоспѣ́ннѣ́ шѣ́драпода́те-
ла : ре́кїи́ же чрѣ́ оустѣ́а шѣ́ломни́кѣ́.
бѣ́женѣ́ мо́жѣ́ шѣ́дрѣ́и и дѣ́лѣ́и , и ра-
зо́мѣ́ваѣ́и нѣ́ниша и оубо́га : оу́ще-
дрѣ́тъ и всѣ́а во́мздово́здѣ́нїи :
бѣ́детъ сѣ́а посло́вѣ́и спѣ́сїтеле́а :
и́бо и зѣ́мѣ́а мѣ́мѣ́а и́де сло́вѣ́а же
мо́а не прѣ́идѣ́тъ нѣ́же іѣ́опты іѣ́дѣ́-
ны́а : поставѣ́и сто́лѣ́а іѣ́опѣ́а
а́ки црѣ́а и́бѣ́кїи со́лѣ́ммою дѣ́лѣ́ишѣ́а
ше́ не бѣ́детъ : сѣ́а є́сть хва́ла іѣ́дѣ́и
домо́а вы́сокородо́нымъ , и́къ шѣ́а же
на́ипѣ́че ва́шемѣ́а по́бѣ́зи жѣ́нїи :
и́лющїхъ пи́тѣ́ете : воспитѣ́ете вы́

хлѣбомъ агглексимъ : жаждущихъ
 напоите : напоитъ и всѣхъ вино
 вселѣа питіѣа нѣаго : спрѣнныхъ
 прѣмлетъ : спрѣнный выѣа нѣаѣ
 аи гдѣ главы подклони ти : все
 гдѣ вѣомѣ вѣшемъ ѡбѣтлетъ : и
 вы вѣомѣ, свои воспрѣмлетъ : наги
 хъ ѡдѣлетъ : приѡблечетъ вы
 воѡдѣждъ вселѣа : проглетъ, за
 сѣа домъ вѣшъ : да возрѣдетъ
 дѣа моа ѡ гдѣ, ѡблечѣ бо ма в
 рѣзѣ спасеніѣа : и ѡдѣженъ вселѣа
 ѡдѣа ма : и ѣако нѣаѣстѣ оуѣра
 сѣа ма лѣпопѣю : ѡверзлетъ бра
 ти толкѣщемъ : ѡверзетъ и вѣа
 двѣрѣ, мѣти и милосердіѣа своѣго ;
 согласомъ блгѣи рабѣ и вѣрныи снѣ
 ди вѣдѣстѣ гдѣ, своѣго : прочѣе
 кѣа похвалѣ болшаа междѣ ми
 рекѣми , пѣче бжѣа ревнѣтелю до
 ма вѣшемъ : сѣю совѣѣми а вѣаѣ
 быти воспѣваю : едѣнѣ ѡбѣѣхъ :
 и ѡбѣѣхъ едѣнѣ что воѣратѣѣ
 проглетѣше . нѣѣстѣ бо лѣпо рабѣ
 сѣа гдѣномъ шѣврѣи что глѣти ,

гонимѣишимъ моимъ поклоненіемъ:
высочайшимъ гдѣмъ сію книжицѣ на-
писанъ, и оуного покладанъ оусер-
днѣ прокѣсвѣающе во многолѣт-
ствѣмъ всѣхъ по сѣхъ землемъ до-
шѣвнамъ и пѣлѣнамъ имѣти благо-
полученіа; докѣютъ ми сіа
ѡдѣшѣ, глѣшѣ, бгѣ же мира
дасовершитъ мною прокѣсвѣанна:
даде гдѣ вседержитель, и вложилъ
ѣки драгъ камень въ перстень во
срѣдѣ блгородіа твоего хвалѣ
своеа теплѣе хотѣніе, оуже
ко благоговѣнію спасенномъ, оуже
цркви спѣхъ, оукрашенію; ѣже
ѣсть ѣки первое и сѣе ѣсть,
пѣніе: чтѣнми во и пѣніи це-
ркви бжїа оукрашантѣся, пѣши
со двѣомъ дхѣомъ, краснѣа;
поѣши пѣніе ѣже ѣсть ѡ него
рдн ѣгоже престѣго, и велико-
лѣпаго имени, прославленіа,
винчаніа, и превозношеніа со ѡбо-
ки во пѣши составленное; по-
ѣши и сѣ твоѣа желніе боженъ

илюбовію хвалы, єго : онъ же рекъ
ѣзъ мене любящій люблю : лю-
бовію возлюбивый, [любовь нико-
гдаже оумираетъ], всегда волюбивъ
тъ : прославишь славою, єго про-
славляющаго : вознесишь тѣ єго
вышнѣ возносящаго : оувлазишь въ
нѣмъ хвалы своѣ, всемъ вѣщѣ
и грядущемъ єго хвалящаго : во-
спѣти повелѣи миръ славы всегда
има дождь вѣшнаго, єгоже има
славы всегда сщѣмъ и оустыи во-
спѣваеши : молчишь противніи,
сѣтствомъ мира сего ѿпагчен-
ныи, во єдинои маммонѣ сщѣ
своѣ погрѣжающе, и ли тщеславіе
мъ напыщены, срамаются, ты же
что ищѣе хранишь, поєши ѣсно
ѿ дождомъ во спойте гдѣи пѣнь
новъ, дѣлнмъ имъ зѣдъ ѿдесни-
цы вышнаго во сприймѣши : во-
спѣваеши на земли славу творца
своего, подѣишь ти и онъ, вѣ-
щѣ пѣти, оупрестома вѣнчѣа
своего ѿ лики аггѣскими : гласъ

кнемъ воспоиши , оумишиши гдѣ
его приидите благословеннии оца
мояго насладити оуготованное ,
вмѣ цркви нбное : ии ти вѣде-
тъ заглае , гдѣ воздана :
иже , аще поитъ сего бга про-
славляетъ : прославитъ и та сего
во : на земли , пречисти , на небсхъ
же пред оцемъ своимъ ; но обла-
че что , еше во гдѣ ѿ ревности
гдѣже в тебѣ хвалы его : ко-
гда недоволенъ ти самодѣла
его во спсваніемъ оца и оу-
спенъ славословити , оуказан
его любовію , и иныхъ многи
собираши , и озывляши поюще
пѣнь мѡѡсѣѡвѣ поемъ гдѣ
славно во прослави . гдѣже
именіе смиреннаго раба гдѣскимъ
си воззваши повелѣніемъ : оука-
зали , еси [доволю ти вѣдетъ
идрвнхъ на дѣти] , сїѣ граммѣ
тикію , гдѣже ѡмдѣикѣн воспѣти
пѣе неже ли писати , понеже всѣ
тросію написѣтса , пѣніемъ же

вконѣцѣ совершлѣтсѣ : ѿже иначинан
писати , писави ѿ , прѣжде , въ
внѣ , надѣ , свободныхъ , оучи
ща : и извѣстѣ ѿ . ѿмногихъ х
дожниковъ такъ цркви право
славныа творцовъ пѣнїа : такъ
же и римскїа . и ѿмногихъ кни
гъ латинскихъ , такъ ѿмѣнїи :
внѣ же извѣстно , и совершенно
навлѣю , мѣнїи художество ,
и подучаю внѣ ѿпользѣ : но ѿ
пользѣ гла : не ѿимѣ иже въ
кварѣ азъ , но и ѿпользѣ , ѿ
многихъ , даже до единого . и ѿеди
наго , даже до многихъ мѣнїи
числа и ѿбученїи : иже естъ не
только пѣти но и творити пѣ
нїа : напредѣ что естъ сїа и
менѣма мѣнїа : всѣи ѿкѣтї;
есть и ма соборное ѿлицѣ свои
хъ . иже сѣтъ гласы члвческїа
или ѿрганнаа оумомъ прѣблѣ
маа : мѣнїа пакн гречески ;
латинскиже пакн кантосѣ славен
скиже пѣнїе такъ оца члвкїа

своимъ ей гласомъ ово квеселію,
ово печали, ово смѣшеннію, во-
збуждаютъ: первѣже веселію,
изобразилъ въ торжествѣ мѡѵсей:
поемъ гдѣи славно бо прославися;
такъ же и дѣла прїимѣте ѡмо-
мъ и дѣлѣ тимпанъ: ѡмни-
ръ краснѣ ігдѣми. Вторѣю
печалью воспѣлъ прѣокъ ісѡма:
возопиу въ печали моеи когдѣ
бѣдѣ моему; третїа смѣшенна
ѣже ѡвеселон и печальной, соста-
вляется: и єсть сїа ѣже во-
збуждаютъ, сїа ово квеселію
ѡво вѣдѣи и печаль, мирски
или бѣодѣхновеннѣ; ѣже сѣтъ
догмѣты, антифоны и ѹмны
црковныя: начало же єа єсть
самъ вышнїи: єдинъ вливши
лѣамъ помѣждѣ иными ѣже
сѣтъ, всѣ ѡ негѣ, іки ѡ перво-
начальной вни, мѣдростїи: и
данегїапъ єи расколнцы некто
дѣнїи занн бѣдѣ, пропѣваеа
ѣже гїютъ сїю коллѣснїиу.



Титульный лист Памятника
 (публикуется впервые)

ВѢГРОДНЫХЪ БѢГНО.
НѢМНИТЫХЪ НѢМНИТѢ
ГѢ СКОМЪ НѢГРОДНО
МѢТНОМЪ ГРОДНО
МѢТНОМЪ СТРОГНОМЪ.

ПИСЦА ПИСЦА ПИСЦА ПИСЦА
МНОГОБЪТНОВА ЗУМЪ НѢПОПОЛЧЕ
НІА ВОССТАЖЕЛНЦЕ СОЛНЦЕПИСЦА
СКОМЪ СМѢ ПОКЛО
НІАМЪ СМѢ
СМѢ



ще нѣмногіа. мнози нѣмѣтъ рѣ
торн, своихъ си нѣмѣтъ бо глѣнѣ
ѡбѣчѣніа: но ѡбѣчѣ ѡсломѣнѣ
щѣи многажды своего бѣтѣнѣвѣ
полагѣнѣтъ лѣхѣ: ѣкѡже сѣбѣны



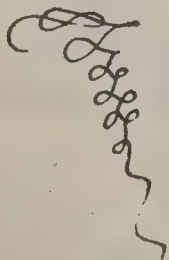
Портрет Г. Д. Строганова,
работы художника Р. Н. Никитина,
1714—1715 гг. Масло
(публикуется впервые)

хвалы єго жемліемъ и любовію єже по
вѣлѣнїю єи дѣлати юже совершивше
долнїа земли кланяемса и неглемънице
бѣдетъ снцевын иже речетъ подожде
смы гдн дшевноє и тѣлесное, спасеніе
зажеланіе хвалы гдн: Но снце; бѣдѣ
всн чтащїи книгѣ сїю нѣчашїи
возопїютъ ко гдѣ впомяде аминь:
мыже смиреннїи твои послѣшницы
прибѣжно всѣмъ дѣлѣмъ поспѣшїи
бѣгородїю твоємъ насъ вѣ
чающе ѡдшїа гдѣ: тогдѣ
хѣ: бѣдн бѣдн:

Снце смиреннїи послѣшники пре
именнїаго бѣгородїа твоего ѡдшїа
равски жемлемъ

Миколай Дилецкий Мворе

Васїлѣ резанска писецъ.



Зрѣн

Колесо пишемое зрѣши что пише ося
челское дванадцати чрезу вѣхъ леца дм
обращается ко сегомъ си пише ни перво
мъ шнудже нмѣло нмѣло .

ВООБРАЗЪ :



Слава грома твоего в колесѣхъ .
БЕЗНАЧАЛЬНОЕ . НЕЗКОНЕЧНОЕ .

..

РЕДИСЛОВІЕ МѢНИСНИКОИ ГРАММАТИКИ ГИ
НАЕТІА , КІАІСЪ БО ТОА ПОУЧАІА ,
Д
СРЦЕМЪ КОВЕЧАЕІПІА .
ПОНЕЖЕ БѢД НѢГОМАТЕРЕ НВІІМЪ ІПІШ
ТА ІПРОНІПЪ ПОХВАЛЕНІЕ ,
МНОГШ БО ДШЕННІЕ ПОЛЗЫ СПЕВА
НІЕМЪ І ОУМНАЕНІЕ .

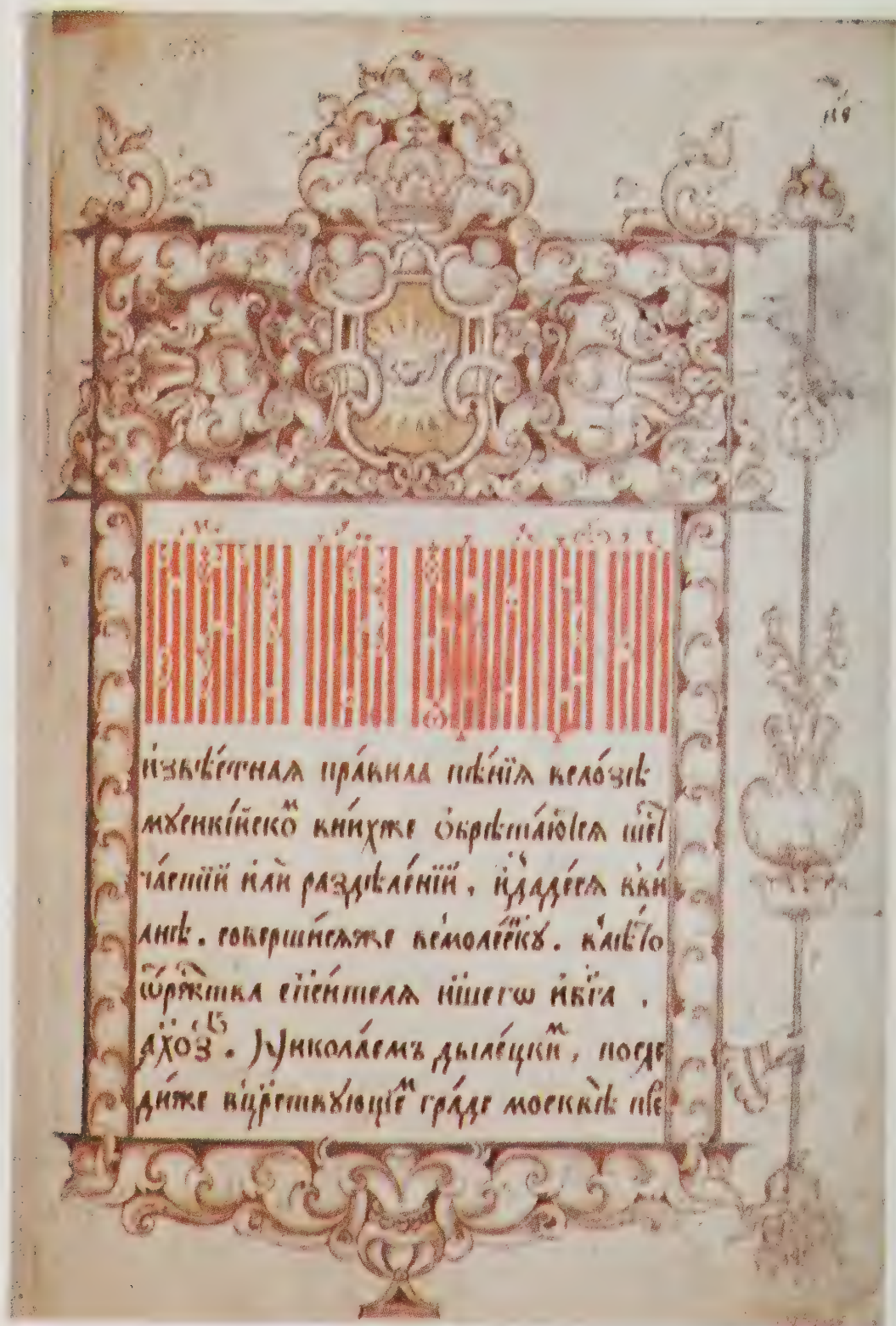
ДОГТОИНО ЕІПІ ІЮ КНИГѢ ГОКНІ
МАНІЕМЪ ІА ПОУЧАТИ , ГЛАДКИМИ
НОУМНАНИМИ ТАЛІШ РАЗУМНІЕ ВОІПѢВАНІ
О ПОХВАЛІЕ БЖІИ НѢГОМАТЕРИ НВІІДЪ ІПІШ
ГОПЦОРАТИ .

МІРНО І ГОГЛІНШ ГЛАТКОЕ ПІЕНІЕ ОУІТРОАТИ .

ДОЛЖНО КЛЮЧЕІТНВШІ КНИГІ ГЕА ІННІКАТЕЛЮ .
БЛЖЕІПЦЕННО ПІЕНІИ РАЗУМНІЮ ІНКАТЕЛЮ .

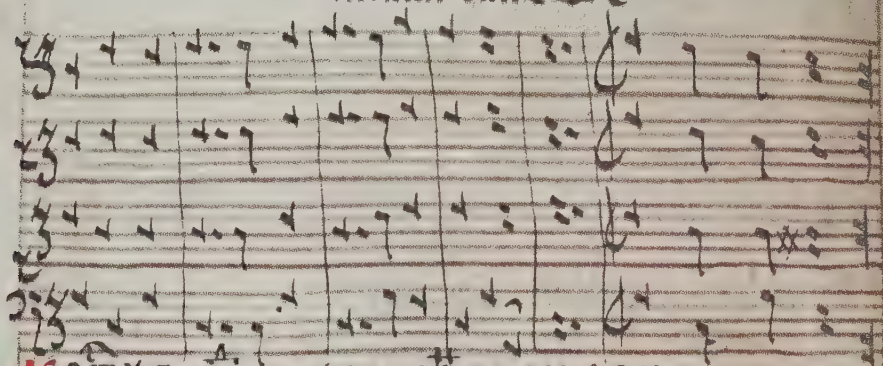
МОЮ ТА ДАЗДРАВІМЪ ОУМОМЪ ГЕДИШ .
ТРАДЪ ІЖЕ ВКНИЗѢ ГЕИ ПРЕЛЕЖАЩІИ ДАЗРІШ .

ГІКНЗА ХЕО ДШНІА РАЗУМНІЕ ВОІПѢВАНІ .
БТА НѢГОМАТЕРЕ ВЛНХ КОХВАЛАНІ



Титульный лист «Грамматики» Дилецкого
из рукописи 1670—1680 гг.
(публикуется впервые)

БЕДЕ СПОЛСАГО ІАЗЫКА НАСЛОВЕНСКІЙ ПТОЙЖЕ НК
 КОЛАЙ ДЫЛІЦКІЙ, ВО РІЗ ГРАДЪ ВДОМЪ ДІАКОНІ
 ОНИКІА Трофимова снѣ ЮРЕНЕВА ІЖЕ
 ІСПИСА СІА



Крѣпѣ гогопѣмѣхъ смиренѣскланѣемѣхъ ^{ГЛѢ} ^СКЛОНѢ
 Нанѣ распѣтаго срѣцы прославѣмѣхъ
 Сѣ поминѣмѣхъ ѣго ѣвагрѣмѣхъ ^{ГЛѢ} ^ССІОНѢ
 Страдати гогоди ѣмрѣти жѣлѣмѣхъ
 Да ѣтѣрди ѣсѣ мѣсль оумѣ нашего ^{ХРѢ} ^ССЛОЕ
 И ѣподигнѣса ѣси тѣрдо кѣстрастѣ ѣго
 ѣго жѣ рогами прѣ нашѣ ѣводѣса
 Спасѣте а жѣ сладиѣ ѣнѣо понесѣса ^{ВЪ} ^СДѢСА
 ѣетѣроконѣтныѣ крѣтѣ снѣ вѣжѣа
 ѣосѣ ѣетѣрѣ сѣтра сора люди сѣоа ^И ^СПОНЕСѣ

едапріицеи пораспѣсѣмалыта,
 тобдариди пелажѣженна, цд
 шипнаоученіе бамотесѣкні.



Древнерусская школа — миниатюра
 из рукописи 1648 г. Темпера



Страница нотного сборника кантов 1670—1680 гг.
с пометой: «справлена Дилецким»
(публикуется впервые)

1681
 Оглаво въ трѣхъ глави магш ктѣ
 сіа кнѣга мѣникіа написана
 Первое списемъ дръвниѣ
 докропйцевъ - Второе
 изысканіемъ діакона
 іоаннікѣа іпродімова іна
 коренева - что служилъ
 оубѣлиаго сара на сѣна
 въ оворѣ епурѣтїеміа іудѣ
 Памѣдїже гокерши
 га, николѣемъ
 пакловымъ іно
 дилецкимъ
 мѣта, зрѣ
 маіа
 бѣлѣ
 днѣ

12. 1681
 1711



Титульный лист из рукописи трактата Коренева
 и «Грамматики» Дилецкого 1681 г.
 (цветное воспроизведение публикуется впервые)

Вопроображеніе:



: зрѣ:

Оуже бы довольно было, и тѣхъ
преданій, иже писаша ѿмѣст-
ки, и по немѣже нѣа иже цѣи понѣ-
днша, написати, о браздааніи

Благовещение — миниатюра из той же рукописи
(цветное воспроизведение публикуется впервые)

иже иже иже иже иже иже иже иже иже иже

СЛАВЛА БОЖІА

ТРЕПОРЦІАНА ТВО. НИ. Д.

иже иже иже иже иже иже иже иже иже иже

иже иже иже иже иже иже иже иже иже иже

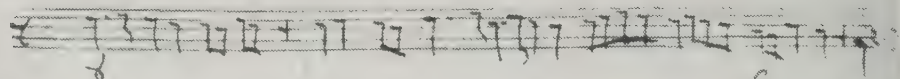
Страница нотной рукописи конца XVII в.
с записью произведения Дилецкого
(публикуется впервые)



Музыка — миниатюра из рукописи второй половины XVII в.
(публикуется впервые)

54
28

сѣде а́дѣмъ , прѣмо рѣю и своѣ
наготѣ рѣцѣа пѣкаше оубѣ мнѣ .



рѣцѣиѣже єсть глѣсъ глѣсъ же
мѣикѣа . О ле , перваго пѣвца
печѣлнои мѣикѣи ! Престѣиѣ вѣѣ
вѣилое вѣстъ сохрѣнѣнно пѣнѣе:
и́мже во спѣ : вѣлѣчѣнѣ дѣшѣ
моѣ , глѣ , и во зрадовѣла дѣхъ моѣ
ѡво зѣ спѣ моѣмъ : и́нѣи́же
сѣа и́зыскѣтель вѣ вѣблѣи и́же
составѣи гѣи и́тимпѣны : та
кожде и́прѣи , по нѣмъ ѡнѣи
же молѣнѣ пѣсѣнѣ : поѣты
пѣкѣи , свѣнѣи ѣи ѣмфѣи ѡновъ ,
ѡрфѣѡвъ , помеждѣи многѣи
мѣсъ гѣлѣконскѣнѣ : носѣвершѣ
нѣѣ ѡсѣмъ - и́кѡже и́прѣи
нѣѣ хѣдожѣствѣи свѣнѣи и́зы
скѣтелѣнѣ , вѣспѣиѣи нѣмъ вѣѣи
нѣспѣдѣлѣи : тоѣмо єлѣкѡ ѡрѣ
пѣлѣмъ во пѣсѣнѣиѣнѣ : ѣѣже и
ѡсѣмъ нѣсѣгѣлѣнѣтѣа : зѣрѣѣи

вродъ и ро. В славѣ гдѣи, ѿже и спей
на се. твоимъ желательнымъ хвалѣ
бгѣ, повиѣнїемъ: ѿзъ же очимъ
подчїи, шїи и гдѣ; и во спѣван.
воспѣван же се, длаи гдѣ во преи
нитомъ домѣ твоимъ, воспѣва
ется ~~хвалѣ~~. длаи же длаи
та сїи пѣнїи ~~хвалѣ~~ послѣднїи
нико писанъ (длаи злїи та хї)

ЧАСТЬ ПЕРВАА О МДЕНКІИ

Слѣва славномъ, и бѣгословеніе бѣго-
словенномъ, вѣчномъ совѣтѣномъ
дѣлѣмъ ѿ насъ хвалою: иже на
подѣлѣ начати: но ѿвѣче ещѣ двѣ
зконечнаго, и коніца дѣла, нашего:
и коніца вѣди емъ ѿ насъ, со по-
хваленіемъ: гл҃ящѣи сѣце вѣди и ма-
гнѣе бѣгословенно, ѿ нѣтъ и до вѣка:
ѿ нѣтъ же ѿначала: еже ѿ насъ,
ѿ него же вѣначалаго и бѣконечнаго:
бѣконечно: за еже бѣгословеніемъ
яко и вѣннѣ: на воє пишѣ мѣси-
кѣю: на ѿнователнаго и соверше-
ннаго пѣвца, сѣю грамматикѣю.
и глаголю сѣце значала.

Что естъ мѣсикѣя.
Мѣсикѣя естъ, яже свои гласѣ возбужде
сѣца чл҃вчкѣя: ово квеселію: ово к печалю:
или смѣшеннѣзю и по смѣшдѣющѣи брѣѣ.

Нако возбуждієт' к'всїю бѣди.

Возвѣсть:



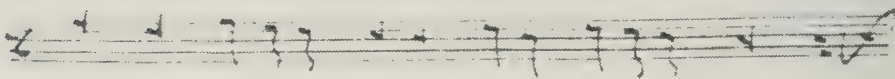
Нако возбуждієт' к'печам бѣди.

Возвѣсть:



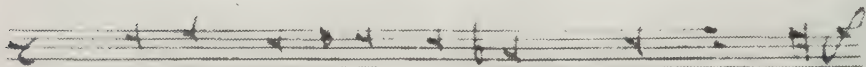
Нако возбуждієт' смѣшеннѣ бѣди

Возвѣсть:



И сѣ зрѣи в'падѣжехъ и творца
смысла : в'порѣ смѣшеннаѣ вѣки
чи : сѣ естъ когдѣ дѣла на
смѣшаніе събѣмоланною ипродѣло,

Возвѣсть:



Зрѣ.

мѣнскіа пакн ѣсть нже гла
сомъ своимъ ово вѣруъ ово
вннзъ поитъ . бѣнже смѣ
во ѡбразъ всаѣнское пѣннѣ .

Зрѣ.

пѣннѣ смѣшенное составляетъ
спадѣжнѣ н пакн гдѣ болѣннѣ .
нлѣн дѣтъ .

Зрѣ.

кое ѣсть ѡснованнѣ мѣнскіа ;
ѡснованнѣ ѣа ѣсть писменѣ
латинскіе нхъже ѣсть седемъ
а . б . в . г . д . е . ж . з .
нцевѣа вѣдрѣномъ пѣннѣн н
цевѣа рѣжѣютъ ноты : ааѣ .
блн : сѣаѣтъ . дѣаѣ . еаѣнн .
жа . дѣаѣтъ .

во ѡбразѣ

— — — — —

г

Зрн:

Потѣ быти шестѣ : а . ре . ми .
со . до . фа . сіа ноты раздѣ-
ляются на двое : до . ре . ми . со . фа .
всѣмго пѣнія : ре . фа . сіа : пѣ-
ннго пѣнія :

Зрн:

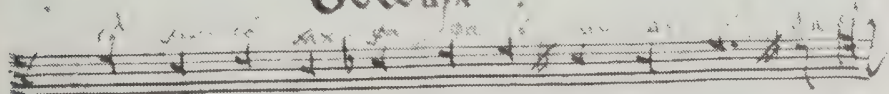
Лѣнкіа вклѣвши іи рѣчь вклучѣ
єсть чотверочастная лѣнкіа вѣсѣ-
лннн діезисовнн нмнхѣ іи рѣчь
снѣшеннн
лѣнкіа єсть когдѣ ннмнхѣ вначалѣ
кнчѣ положеннго . б .

Бнмнлѣнкіа єсть когдѣ ннмнхѣ
вначалѣ єдннн , нлн двое , нлн
трое . нлн чотыре , вначалѣ кн-
чѣ положеннн . б .

Діезисовнн єсть когдѣ вначалѣ
кнчѣ , нлн єдннн кнчѣ лѣнкіа
положеннн діезисѣ . нлн двѣ ,
нлн трѣ .

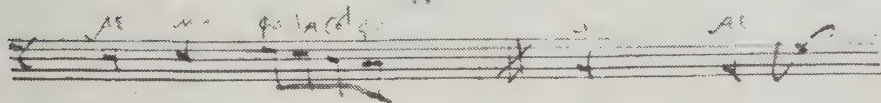
Смѣщеннаѣ ѣсть мѣсикѣа когдѣ
вначалѣ кнѣа мѣсикѣа . Ѣ . воирѣ
дѣже полагается и прогнѣво .

БОВЕР



кто время, узрѣвши въ наемѣмъ
нынѣ каютъ вѣдѣши скорымъ,
временемъ такожде и воднезисово
и мѣнѣи .

Воды.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ОПИСАХЪ ОСНОВІТЪ НА

Зрн:

Після мѣникініскаго тѣла єсть
основаніємъ мѣникінінъ нѣже єсть
сѣмь латински сиче: a . b . c .
d . e . f . g . вдріаюмъ іаючн

вѣсто . ѿ глѣта , пишмалъ ице . н .
 иѣ , писмѣнѣ , вѣдралномѣ , ключѣ , и
 цѣвѣ , рждѣютѣ , мѣтинскѣ нѣбы ,
 славенскѣже знаменѣа . аѣре .
 бѣмѣ . сѣмѣ . аѣце . еѣмѣ . фѣ .
 дѣмѣ . пѣрвѣа нѣты , нѣдѣтъ
 вѣнѣзѣ , послѣднѣа вѣспѣрѣ вѣдѣ
 во ѡвѣзѣ . аѣре . аѣ . вѣнѣзѣ . рѣ вѣерѣ .

Зѣн :

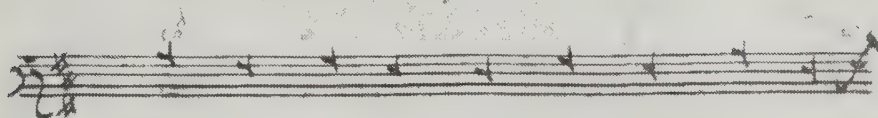
вѣеммолѣрномѣ ключѣ когдѣ
 еѣнѣ вѣмѣлѣ нѣ нѣ , тако иѣчи
 пѣютѣа писмѣнѣ , аѣмѣ . ѿ фѣ .
 сѣмѣ . аѣре . еѣмѣ . фѣ .
 дѣмѣ . совокопѣвшѣже дѣрѣалнѣи
 совоиммолѣрнѣи . совокопѣлѣюще иѣ
 дѣвѣ вѣмѣлѣрнѣи ице иѣчѣнѣ
 ютѣа писмѣнѣ . аѣмѣрѣфѣ . ѿ фѣвѣ
 иѣмѣтѣ . сѣмѣфѣмѣлѣ . аѣмѣрѣ
 еѣмѣфѣ . фѣмѣсѣлѣ . дѣмѣрѣмѣтѣ .

Зѣн

вѣднѣзнѣвомѣ ключѣ когдѣ
 сѣтъ дѣвѣ днѣзнѣи тѣкѣ иѣчи .

та́нція пи́сменъ . а́со́льдо́тъ . Бе́а́ре .
 Си́ми . а́со́льдо́тъ . Се́о́ль ре . Си́ла
 ми . а́со́льдо .

Во́бразъ .



Зрѣ:

Ді́ези́съ грѣ́ски латѣ́нски пи́ки
 се́мипо́ниѣмъ по́лноты ввы́спрь .
 ѿ же . по́лноты вни́зъ . и́ице
 оу́разѣмѣ́ши оудобнѣ́е со о́ргана
 го и́гра́нїа , и́ли что́ ти́ниже
 бѣ́детъ мо́его преда́нїа .

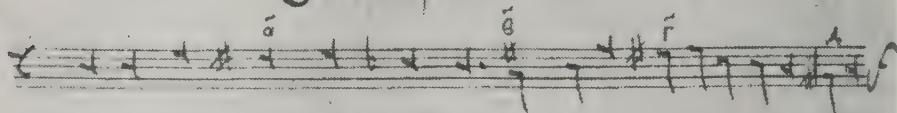
Зрѣ:

Ді́ези́совъ вѣ́сти чѣ́тыре́хъ .
 а́нѣми . се́нѣми . а́нѣми . си́нѣми .
 вре́менемъ же бѣ́ветъ вѣ́нсто-
 мъ кнѣ́чи ді́ези́совомъ , а́нѣми .

Зрѣ:

Гіуъ оцѣще иплѣто дієзнецъ .
 гдѣ зрѣши вовеакомѣ дієзнецъ
 ми тѣкожде поюще иуъ всѣмъ
 шеннѣи мѣнкіи нѣмши содержѣ
 ти водѣмъ ми , фѣже . нли , дѣтъ .
 глѣомъ волзыцѣ фѣмѣ чѣста
 го дієзисоваго пѣнїа гдѣ нѣм
 ши пѣти , поприцїїю дієзисовѣ
 писменѣ вѣднѣе пѣрвоѣ .

восвѣра .



Зрѣ:

Сїа писмена мѣнкіиискїа рѣждїю
 трѣи , кїючїа : нѣже єсть пѣрвыи ,
 с . пишѣмыи волѣнїи сице , с .
 вторыи , ъ . трѣтїи же , ф . пишѣ
 мыи сице , ѣ .

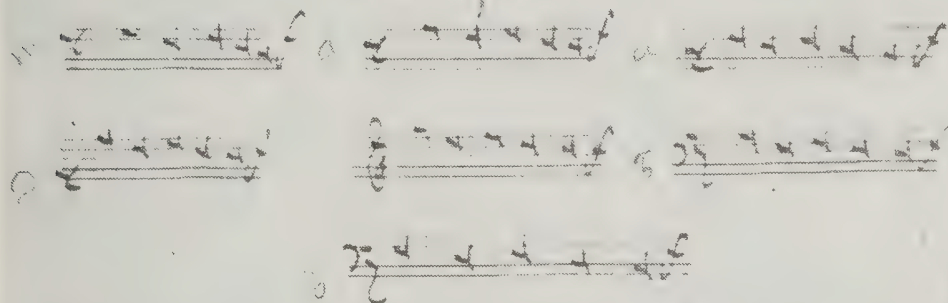
Зрѣ:

кїючѣ , с . подовѣстѣ , лѣтѣ , тѣно
 рѣ , нѣднїкїнѣтѣ , нѣзкомѣ ,
 кїючѣ , ъ . днїкїнѣтѣ вѣскокомѣ .
 кїючѣ , ѣ . єдїномѣ вѣсѣсѣ .

Зрѣ:

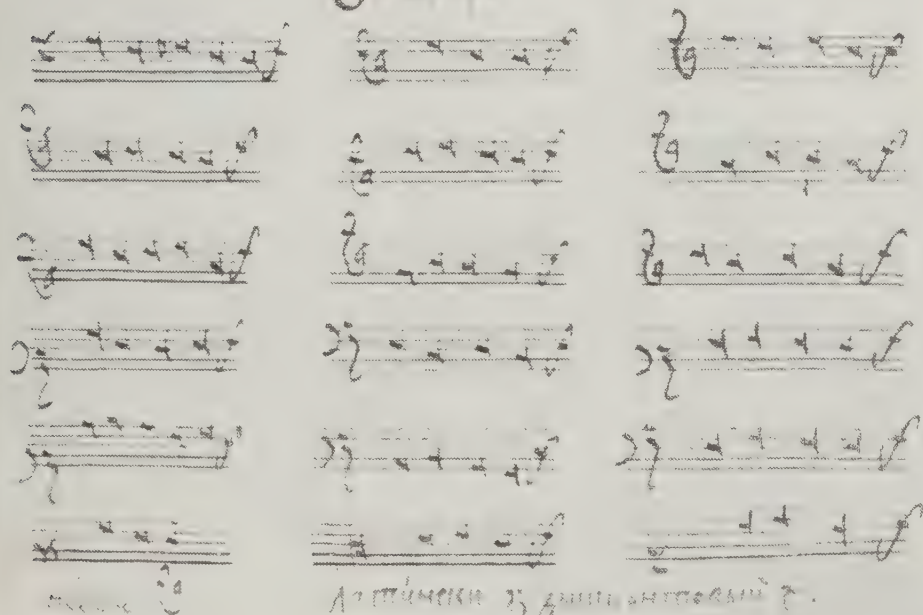
ВАНУИ БЫТИ, СВѢДѢВІА, ОБЫКНОВЕННЫ
И НЕОБЫКНОВЕННЫА. ОБЫКНОВЕННЫ
СІА СЪТЯ, ИЖЕ ОБЫЧНО ПОЛАГАЮТСЯ

ВОШЕДЪ:



НЕОБЫКНОВЕННЫА СІА СЪТЯ, ИЖЕ
НЕОБЫКНОВЕННО ПОЛАГАЮТСЯ.

ВОШЕДЪ:

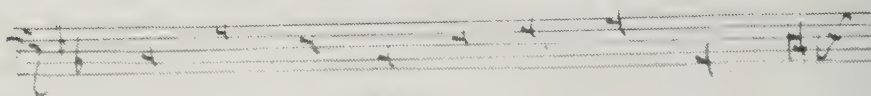


ЛѢТѢМЪСКИ 25 ДИМЪМЪНТОВЫМЪ 7.

Зрѣ:

Когдѣ съ клячѣи вемолѣрно сѣгѣе.
 на лѣ. нна сѣ. въ вѣмѣ
 тѣко нспѣиѣтѣ пѣмѣнѣ. лѣнѣ.
 бѣнѣ. сѣнѣ. дѣлѣн. екефѣтѣ.
 дѣлѣнѣ

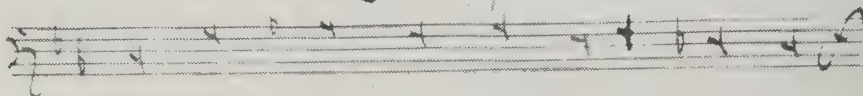
Вошѣра:



Зрѣ:

То вѣмѣ когдѣ бѣдѣ сѣгѣе. бѣ.
 бѣлѣтѣ тѣгѣе. бѣ. ннѣ тѣгѣе.
 сѣгѣе. бѣ. бѣ. бѣ.

Вошѣра:



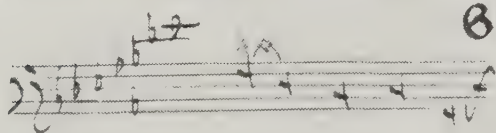
Зрѣ:

Когдѣ сѣ вемѣлѣно клячѣи на лѣ.
 пѣнѣ. Зрѣ тѣкожѣ нѣдѣлѣномѣ
 на бѣнѣ. бѣ.

Зрѣ:

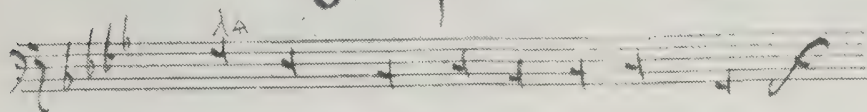
Онѣвѣждѣ нѣзрѣвѣ подѣлѣнѣ оѣлѣнѣ

Вошѣра:



Въ мѣсто сего общаго безобразія.

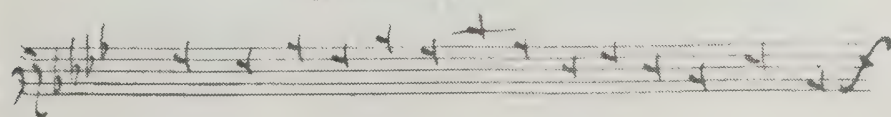
Воскръ:



Зри:

Когда сѣть трегубья иль четверо-
сгубья б б б б. въ то время пики и
считаются, пики и. аоуфактъ.
басовъ. сесин. д. ф. е. о. з. ф. м.
д. ф. м. н.

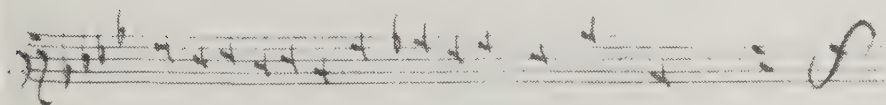
Воскръ:



Зри:

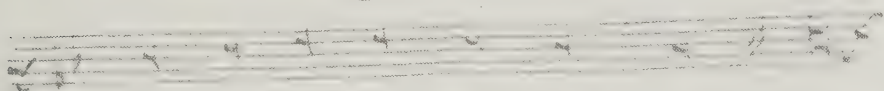
Когда сѣть четвѣро-сгубья, б б б б.
въ то время и пѣтосъ бываетъ
на и пики. б. въ оргѣнѣ же фисъ
что бѣди.

Воскръ:



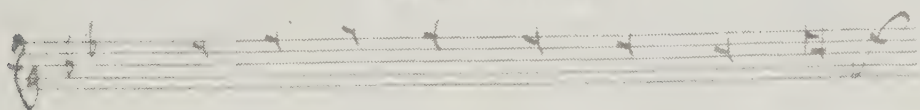
ЛѢТА ВЫСОКАГО ИМША ПѢТИ БЛГО
ГРѢШНЪ - ИМЕНЕМАГО КРАЖАКОМЪ
ДВУЛНЫ, ИЛИ ДУКАНТО БИМЪЛНИ.

БОЛОЖА:



Днскімі ў імашні пжтін алтоіа
Дуралнымъ .

6-5-15



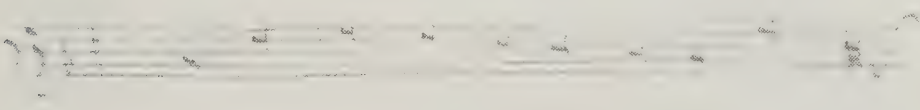
Дискантъ е ймаши поѣти тино
ромъ дѣланымъ .

600611:



Бл҃га ѿбывающаго имѣши по-
ти днѣшномъ добрымъ и
благимъ .

K O U K A



Бѣса грѣш, ѿмашн пѣти ѿпѣомъ
беломѣлѣнымъ . ѿли бѣсомъ до
дѣланымъ .

Вѣбѣт:



З/Н

Восдѣ сѣтъ чѣтыре бѣбѣ, вѣто крѣма
бѣса ѿмашн пѣти дѣланымъ
кряжкомъ .

Восдѣт:



Бѣса, кряжкѣ ѿмашн пѣти те
норомъ дѣланымъ . ѿли ѿпѣо-
мъ высокнимъ дѣланымъ .

Вѣбѣт:



Тенора ймаши пѣти дисканто
или алтомъ дѣланнымъ .

ВОЗВРАТЪ:



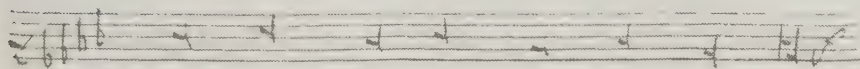
лѣтъ и́машн пѣ́ти днскѣ́номъ
дѣ́рлѣнымъ .

ВОСКРЕСЪ:



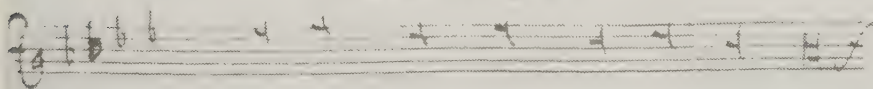
літѣ вышого нѣмши пѣти днскі
н томъ г. дѣланимъ.

64-24454:



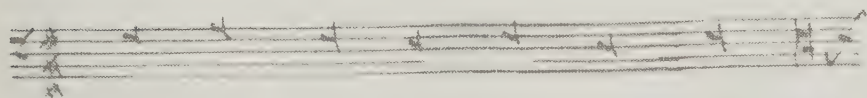
Дисканты & ймашн пѣти теноромъ,
Другимъ : или басомъ смѣшаннымъ.

6106434:



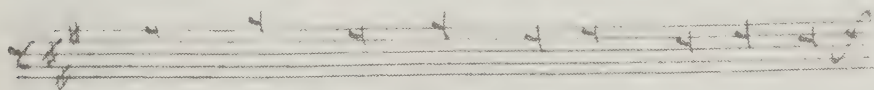
Тенора ймаши пѣти дискантова
дѣрлнымъ, ѿ. илѣ лѣтѣмъ дѣрлны
мъ обыкновеннымъ.

Вообразъ:



лѣтѣ, ймаши пѣти дисканто^{мъ}, ѿ.
дѣрлнымъ.

Вообразъ:



оу лѣтѣ высокаго ймаши пѣти тѣ
норомъ дѣрлнымъ.

Вообразъ:



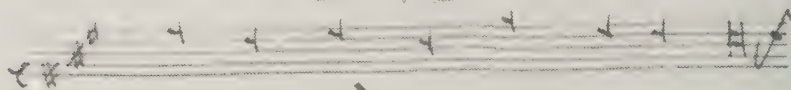
дисканта ѿ. ймаши пѣти тѣноро
мъ дѣрлнымъ.

Вообразъ:



Дискантъ ꙗко ꙗмаши пѣти дискантъ
тому въ дѣлѣ .

ВООБРАЗЪ:



Зрѣ:


Слѣди и слѣди вначалѣ ключа ;
дѣло, а дѣло и дѣло : посреда
полагаются .

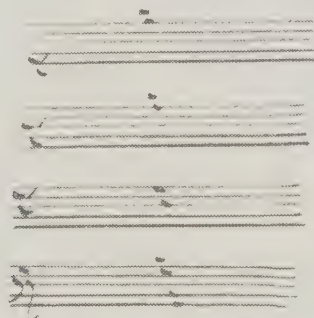
Зрѣ:


Когда вначалѣ ключа бываѣтъ дѣзизна
ѣдинъ дѣзизна . въ то время ꙗма
ши зрѣти ключа дѣзизноваго со
двѣма дѣзизнами иже будѣтъ тѣ
смѣшанный : Зрѣ скончавши во
пѣніи совершеннаго пѣвца : науми
наемъ бж҃ію помощію формалнаго
творца : что оузримъ злѣгоже
помощію вкѣстоплщемъ нашимъ
преданіи : Егоже молимъ вышна
го начати и совершити .

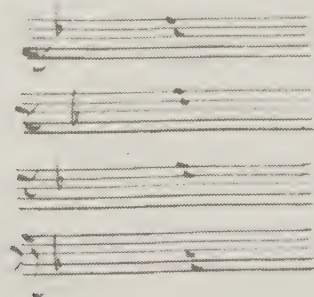
Часть Третья

Описаниемъ иркъ осоломѣншихъ ногъ.

Примѣръ согласенія списмѣмъ - с.
и списмѣмъ е. и октавою иже
Есть а. 



Примѣръ согласенія въ мѣрѣмъ клянѣ
списмѣмъ - с. и списмѣмъ - е.  Воклицъ.



Зрѣ:

Нобаче, ти здвратиномъ всѣхте сирѣ
кшестой полгасѣся погдѣ неауча
лкѣ іаюта, аначѣже іаюта, ажда
анѣн сисовѣ бѣдѣти ти вѣто зрѣ
иа мѣта дѣзисовын рѣхѣ. упоже
ирѣхѣ іаюта. Зрѣ бѣдѣти дн
ѣзисового свѣтѣже, упо ирѣхѣ
орѣхѣ іаюта икако вѣстѣхѣ
ѣгѣ полгасѣти бѣдѣти ти.

воскрѣ

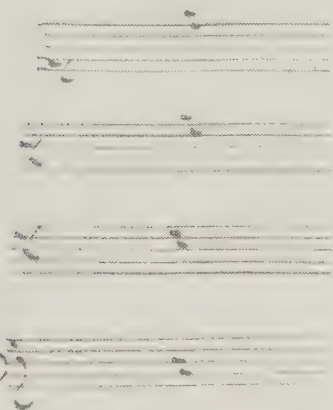
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

Упо, помяже, оузнати звѣса
и сѣлѣтѣся: Звѣсаже оузнати ѣстѣ
ствѣннѣ, ѣстѣннѣ, илѣ, рѣфѣлѣ,

слтѣмбѣиже, вѣтѣлѣ нлѣ сѣрѣ 34.

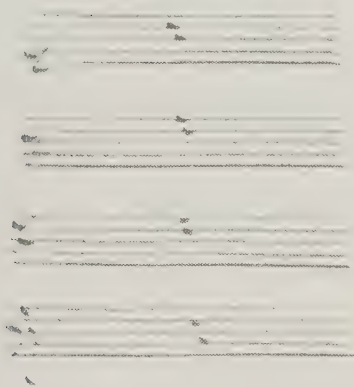
Писмо С - соглѣхѣтѣлѣ со словомѣ
и со словомѣ 35.

Вѣтѣлѣ 36.



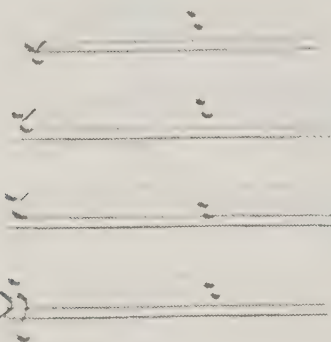
Писмо Д - соглѣхѣтѣлѣ со словомѣ и со словомѣ.

Вѣтѣлѣ 37.



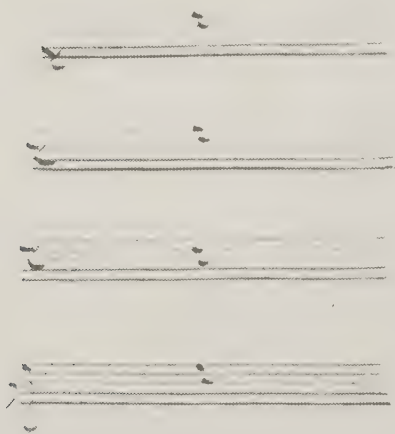
Писмо ꙗко согласѣется сописмо ꙗкопи-
смомъ . И .

Вопросъ :



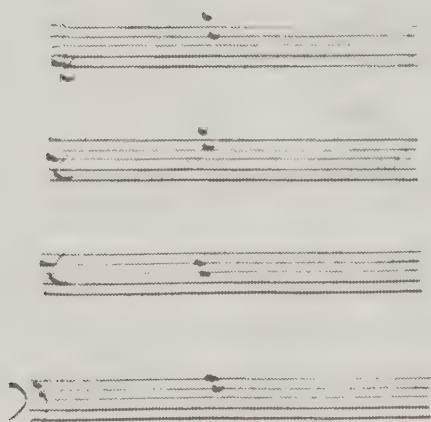
Писмо ꙗко согласѣется сописмомъ . ꙗкопи-
смомъ .

Вопросъ :



Писмо д согласится писмо в и писмо д .

Вообразь:



Сичебыа пиcмeнѣ ꙗкоже зѣтъ пѣнѣ
о'бразъ пиcмѣнѣа согласіи, и се е'сть
двѣданнымъ что храни такожде въ
согласіи въкварѣ беммолларнаго, или
соединымъ б или со двѣмѣ бб
или со четвероу двѣмѣма бббб или
со двѣмѣма днѣзими.

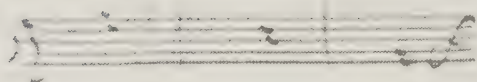
дѣица дн согласіи квинтѣ и дѣицѣи.

а	б	с	д	е	ф	г
е	ф	г	а	б	с	д
с	д	е	ф	г	а	б
а	б	с	д	е	ф	г

ри:

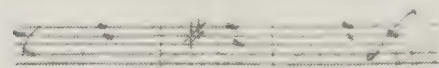
Закісно нуже намі єсть . много
 єсть дізнанія подобаєть вѣдати
 гдѣ и як покладати . нїе бѣди ти
 вообразъ басова пдѣжъ бѣдиже
 пообразъ . днми . ице нвовѣхъ
 когдѣ бѣсъ творить каденцію . м
 тини . словенкиже пдѣжъ свою
 си свѣхъ что бѣди . днми

Вообразъ:

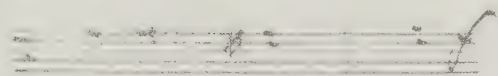


или сѣмъ такожде впадѣжи басо
 кой что бѣди :

Вообразъ:



ізна і ми німши помагати ко
ска кість падежъ творитъ списа
н. н. е. вообразъ:



Дізнайся істини й маши полтавти ко-
гда бачи падіжъ твори списай і на
вообразі.



Дієзна втпорицею фінансир ймашн полагати
ти когдѣ бачея падежъ иліа списма // мис.
ВІСНОВИ.



Зрѣ:

Всѣмъ полагаются дѣзисы когдѣ, какъ
и шеноровыя ноты, или алфавиты.

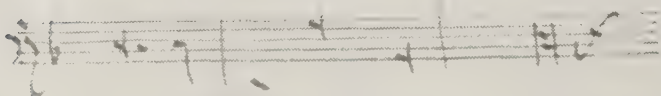
ВООБРАЖЪ:



Зрѣ:

На ь. вемиллярно и машин полагаются
дѣзисы, также и вкопроуи вемолъ
и в коди пи впадежа, также и в
райномъ написаніи с цѣсь.

ВООБРАЖЪ:



Зрѣ:

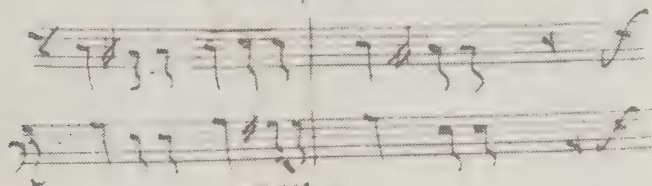
Еще и на вѣтескѣ пишемъ мощно бѣмъ
ь. но бѣте на с. на д. на ь. и в ктѣ
времѣ когдѣ прѣжде какъ дѣзисы. по
сѣжде дѣрмныи. ВООБРАЖЪ:



Зрѣ:

Дієзніовъ нѣбожмо ймаши полагати на
падежа, нойво время когда блѣтъ мнѣ
жицею нанома вѣтъ поетъ себѣ пѣвше.

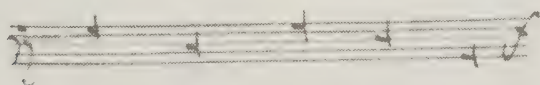
Вообразъ:



Зрѣ:

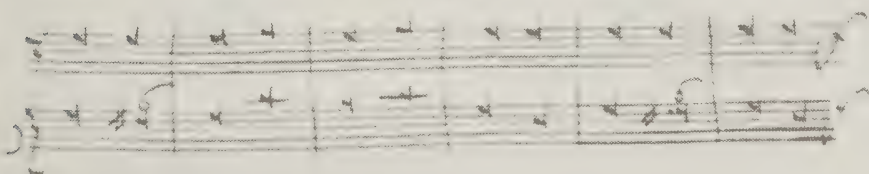
Осѣхтъ: сирѣчь ошестыхъ оуже начина
юще, глти, Зрѣ, блѣтъ, и лѣтъ блѣтъ
сѣи сѣтъ. блѣтъ, сѣтъ сѣи иже тпоритъ
падежа воскоима сѣи основаніи.

Вообразъ:



Лѣтъ блѣтъ же когда поетъ, лѣтъ блѣтъ,
и лѣтъ теноровые ноты, и ѿсѣтъ при
лѣжно Зрѣ оученіа сѣхтъ.

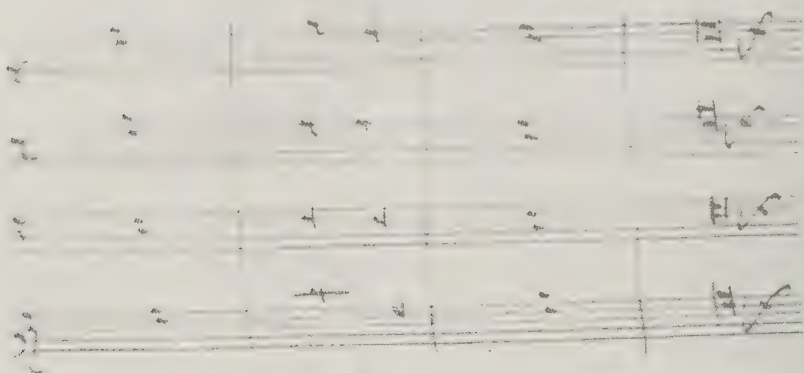
Вообразъ:



Зрѣ:

Сѣхты вѣременна оставляються, а мѣ-
стоже ихъ свѣнты сирѣчь пѣтыя
ноты поставляються что бѣди.

Вособразъ:



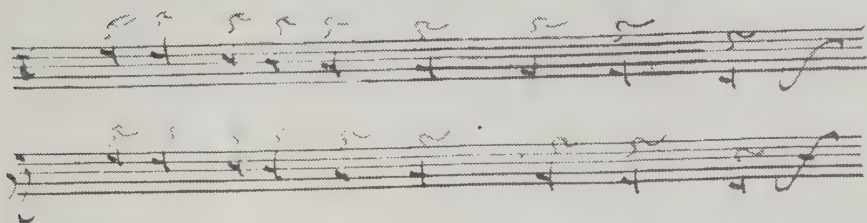
Зрѣ:

Ноты быти сгдѣла обыкновенныя
и не обыкновенныя. Обыкновенныя сѣ-
иже помѣняются въ квинтахъ и окта-
вахъ, не обыкновенныя же сѣта, иже
полагаются въ квинтахъ, квартахъ сирѣ-
чь четвертахъ, или въ октавахъ сирѣ-
чь всѣхъ - или секундахъ сирѣчь
вторыхъ, что вѣрнѣе
своего и вѣмени.

Зрѣ:

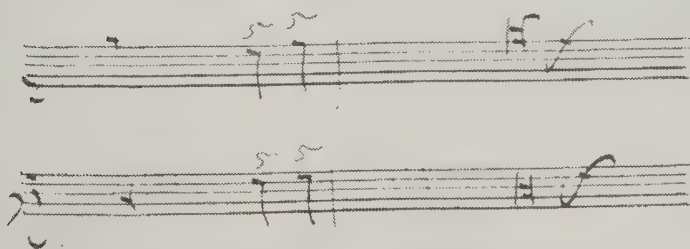
Що єсть протѣво граммѣти мѣ-
сикійстѣи. ѿвѣщаю, вѣсно сло-
во бж҃е, но ѿвѣче, когдѣ иждѣ
много квинти поквинтѣ что бж҃е.

Вообразъ:



Но ѿвѣче и вѣждѣ вѣто вѣмѣ квинѣ
поквинтѣ бж҃е бж҃е, когдѣ,
нападѣжѣ приближѣтѣ, иже немнѣ-
го что бж҃е.

Вообразъ:



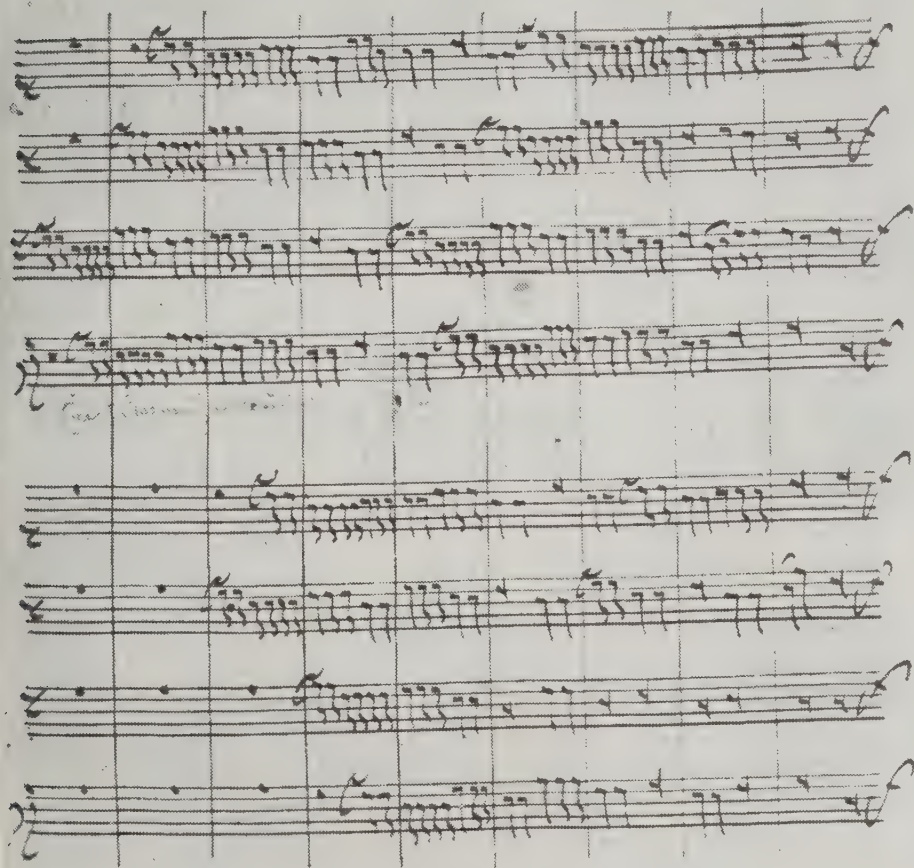
Такожде и сізѣта посіхѣте, и ли вни,
или вверхъ. Зри ещѣ быти небаго
творити фиты или инаѣ. и по
небаго когда творецъ пѣніе твори
вѣчѣхъ скорѣныхъ ѿ горѣ мнѣ
грѣшномѣ, ксѣлоѣ, и протѣво.

ОДНПОЗНЦІИ.

сїи рѣчь о рѣженїи пѣніа.

Стїхъ кїи любо, взѣмше котворенїи
и маши развѣждати и разлагати сѣ
вѣдѣтѣ концертѣ, си рѣчь гласѣ
согласомѣ боренїе. такожде сѣ вѣ
вѣдѣтѣ вообразѣ дѣвди, взѣмше рѣчи
сїю котворенїю. Единородный снъ,
тако разлагю, Единородный снъ дѣв
дѣтѣ ти концертѣ. и зволивый, вѣ
вѣдѣтѣ. во плоти тїсѣ, концертѣ.
и прїишдѣи мїрѣи вѣтѣ, распѣтѣ,
концертѣ, смѣртїю смѣртѣ, вѣтѣ.
Единъ сїи, концертѣ, прославлѣ
емый ѿ цѣхъ, вѣтѣ. Единъ подрѣгїи,

или же дѣлѣ что бѣдетъ потко-
емъ и воленіи, иже полагаю образъ
внѣшеніе твое омогласный кінти
бѣдетъ кнѣгласный и прочіихъ, иже
ѣсть въ концѣтахъ егоже зрѣши.



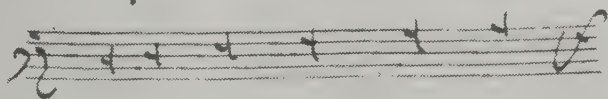
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ Иже ѿтвореніи

Всакѣмъ моеѹ изысканію при-
стѣпѹюще прѣвѣмъ всемъ на-
зѣю дѣи мѣши пѣмъ прилѣжнѣю
на ѿписаніе что ѣсть мѣиіа. Тако
же, и всемъ на казѣю что прѣвѣмъ
мною и дѣи мѣиіа сѣтъ нѣжны рѣи
пѣрѣи и квинтъ. и и пѣчеже рѣи
концертѣи пѣиіа : и такѣ
хотѣюще выставити совершеннаго
мѣиіа во и мѣ гѣне, прилѣжнѣю
познѣиіа, и низнѣиіа и ми
же составляетъ всѣеиіа пѣиіа.

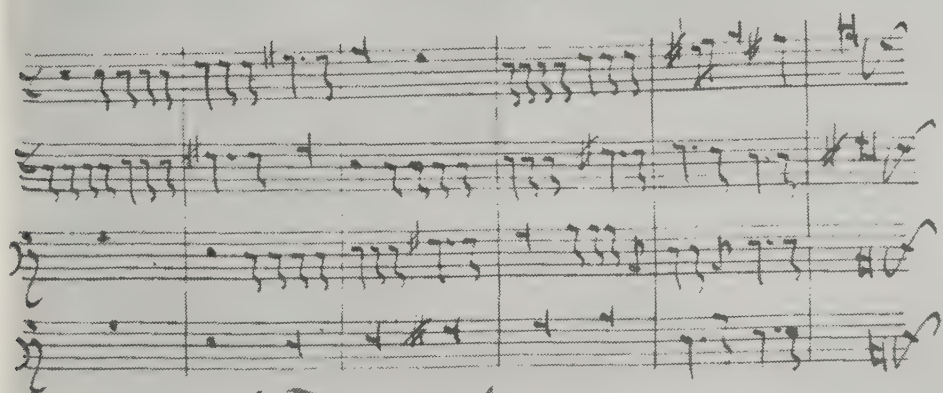
Зрѣи :

Итакѣ на чинѣюще писѣти пѣрѣи

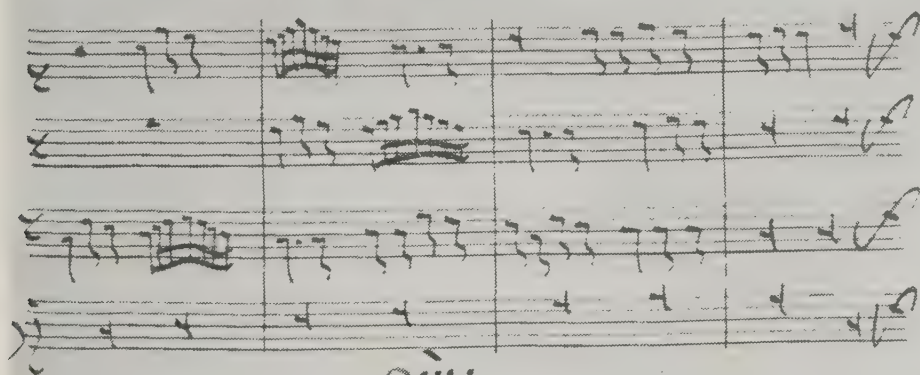
прелагю ѿже латински именуе-
тся асценсіо первыи степень сице.



вообразъ:



Образъ второй.



Знъ:

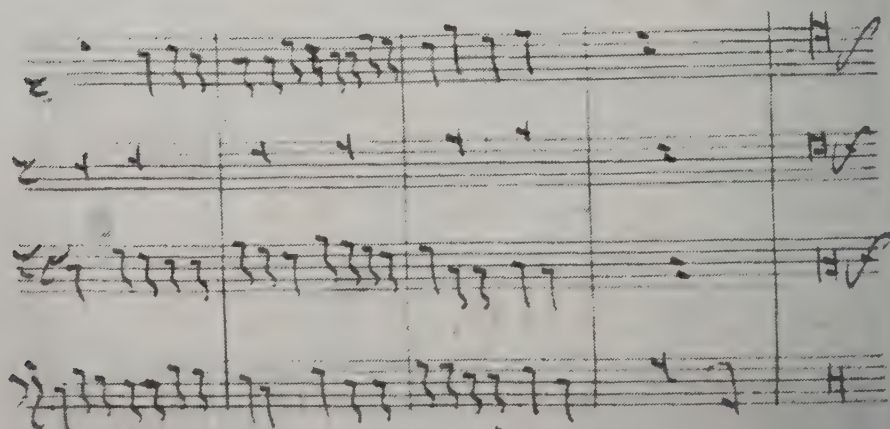
сіа прѣвила и прочіа на слѣдующахъ

мо́щно ти прелага́ти раз́но и́ли про-
 порці́ями , и́ли пи́кандами , и́ли че́р-
 тка́ми , и́ли та́ктами , и́ли полта́к-
 та́ми и́ли полё́сками , и́ли про́чалъ и́ко-
 тво́й во́смьшлені́и пѣ́ніа прои́вола.

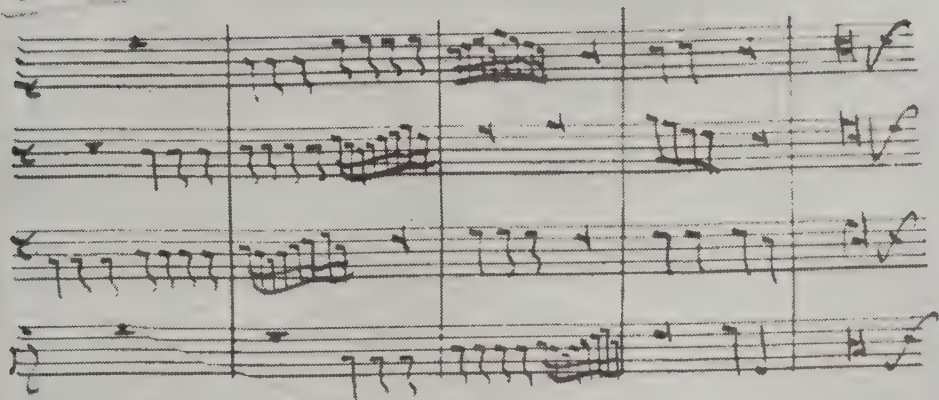
Зрѣ:

Вре́менемъ выва́етъ что́ кѣ́и́ лю́бо-
 гласъ сѣ́ рѣ́чь и́ли те́норъ , и́ли ди-
 скантъ , и́ли а́лтъ ввѣ́рхъ вѣ́стѣ-
 пѣ́тъ и́ли по́етъ , про́сто , ко́шесѣ́е ,
 вѣ́же влѣ́сто е́го́ кон́цертуетъ со
 и́ны́ми гласа́ми .

Воо́бръ.



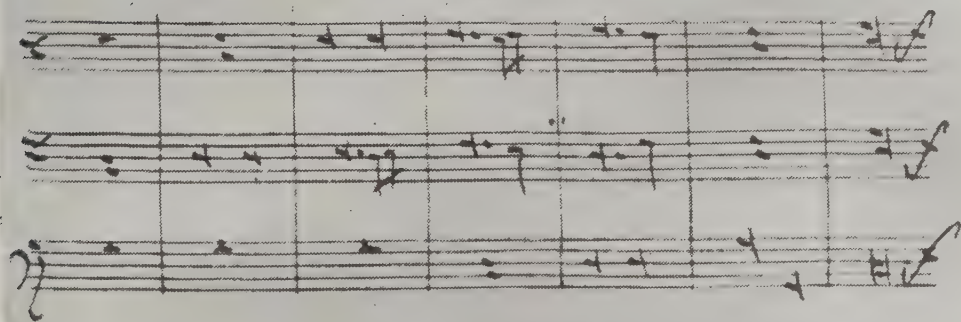
Четвертый образ творца и кривого митя-
скаго .



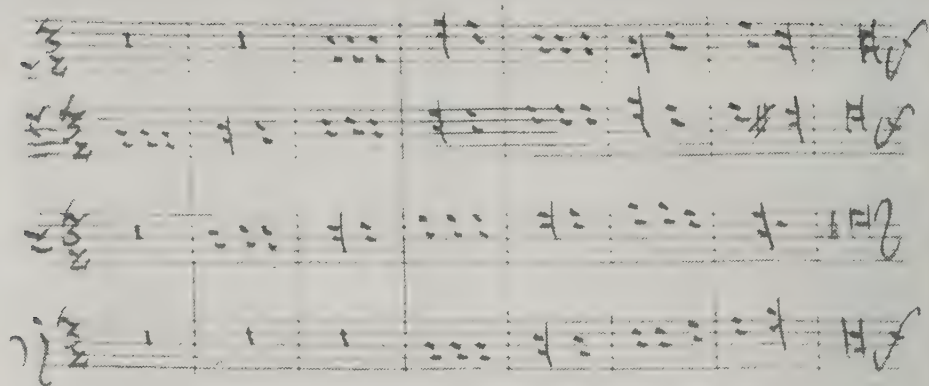
Зрн:

Кривомъ лѣво бо шествіи, и ни шествіи
сице бывають что глаголю некто ра-
внос и мѣняють копѣнн на слѣдѣ
только шествіи что вышн и
дѣла еи кривкѣ .

Образъ . Ё .



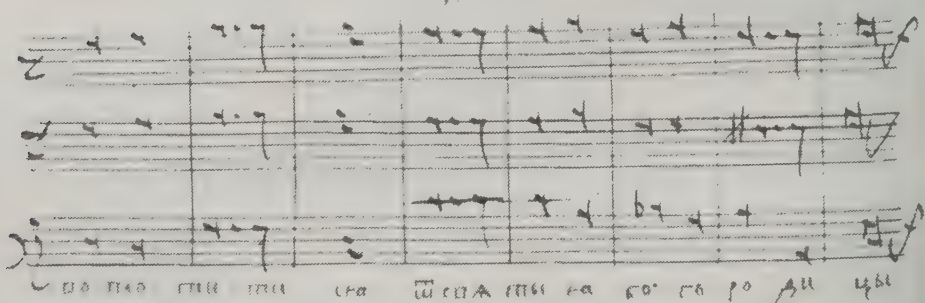
Ориг. 5:



Зри:

Сіе вошійтвіе прѣвильное, и вѣѣ налѣх
пѣющіа сѣтъ рѣди концѣртковъ си
рѣчь когдѣ єдинѣ дръгаго налѣх
дѣствѣ и сѣе налѣхпѣющіа пѣніе
нѣтъ прѣвильное тоѣмо, єстѣсѣ
нное, понѣже вѣѣ вѣдѣѣ поѣтъ
бѣзъконцѣртковъ что бѣди.

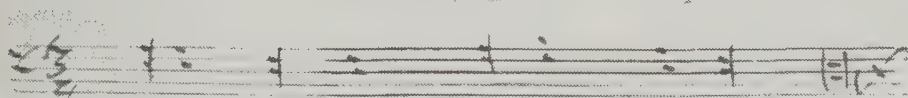
Вообразъ:



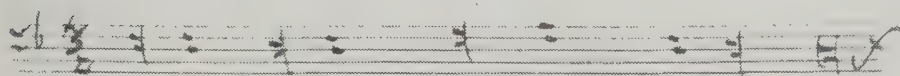
Зрѣ:

моуно ти, приложитъ, бѣмолларный
кляуъ надѣранный, такожде и дѣр-
анный на бѣмолларный, что и ма-
ши соурнаати и въезниома.

Вообразъ:

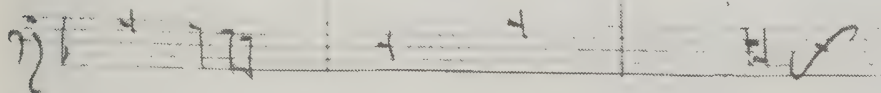
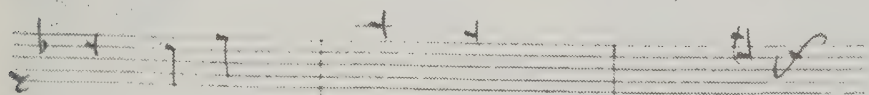


что превращаю на бѣмолларный:

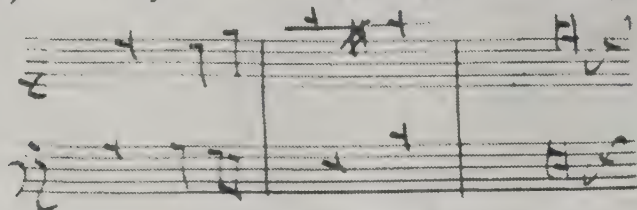


Зрѣ:

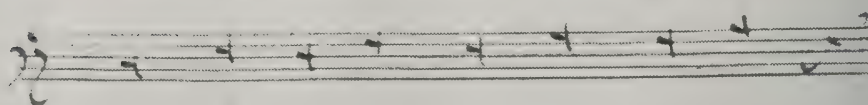
когда приключитъся въ бѣмоллар-
номъ пѣніи падежь, со слова. еми.
предлагающе сего надѣранный въ то
время вмѣсто бѣмолларнаго,
еми. и маши въ дѣрльномъ. и еми.
блѣсже падежь творитъ сописма
и. на е. во шрѣ бѣдн бѣмолларный.



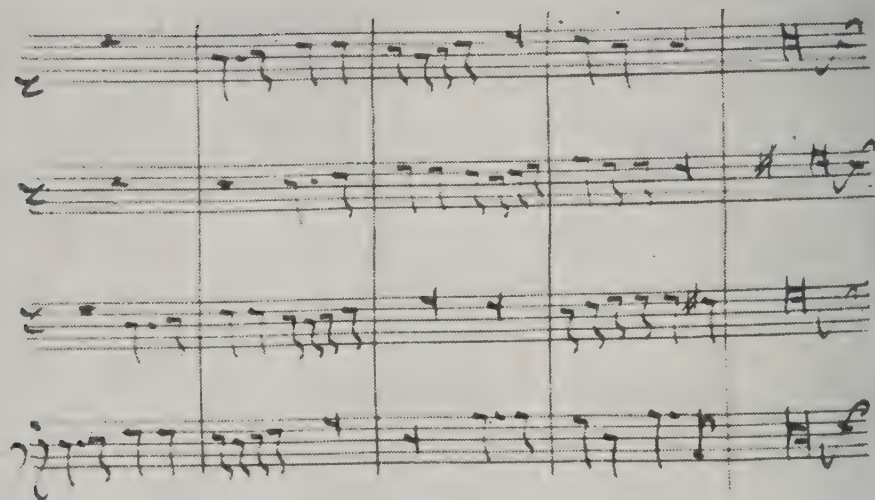
Вообра прелітєный джедеті доріный:



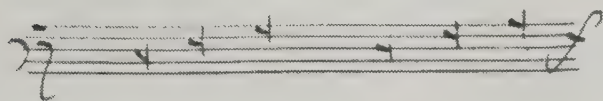
Возшїствїе ѿ.



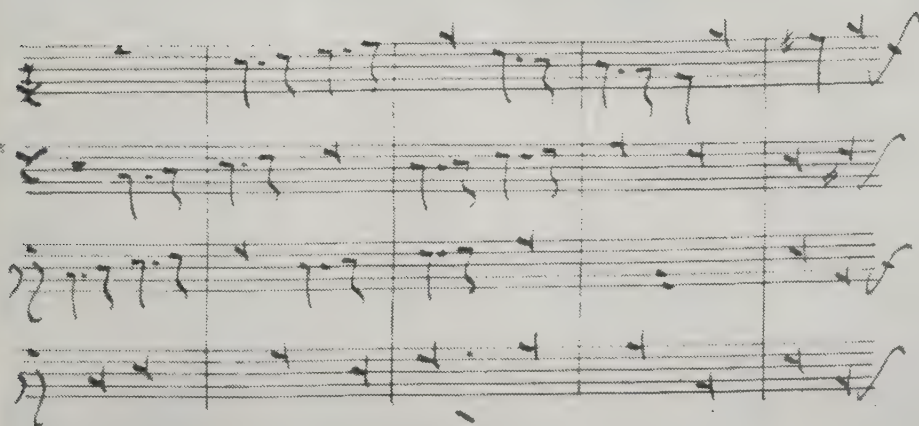
Воокразъ:



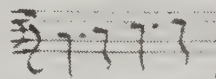
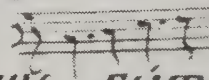
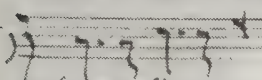
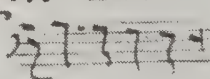
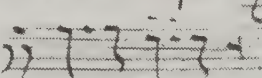
Возше́ствіє Трі́тє.



Вооб'разъ:



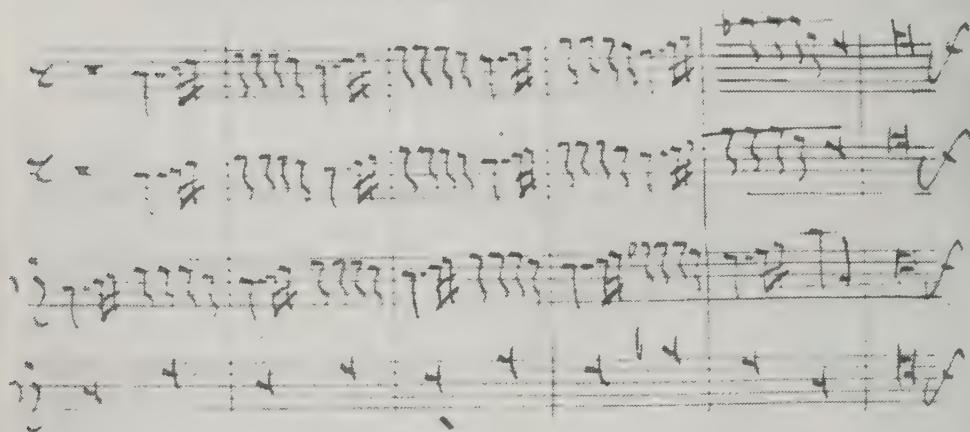
Зрѣ:

Зрѣ́ видѣши пѣрвое по́лїдлїце, 
 днїи ка́коже развѣ́дѣши пѣрвое возше́-
 ствіє бѣ́гши вѣ́ тїа на́казѣю, что́ зрѣ́
 ꙗ́ко положе́нно рѣ́дї, о́крїсї 
 ѿмѣ́аше же та́ко ѿ сѣ́щї бѣ́гши-
 ѿ  . та́ко же ѿвопро́чїи ко-
 шѣ́ствїахъ, ѿни́ше стѣ́ла воо́ра 
 въ мѣ́сто сѣ́щаго ꙗ́ко .

ВОЗШЕШВІЕ ТВОЕШНОЕ
 ИМЕННОЕ ИЛИНСКИ СПЕЩІИИИИИ.
 СЛВІНСКИЖЕ ПРЕКРАСНІІШЕ
 ИЖЕ ЄСТЬ ІНЦЕ :



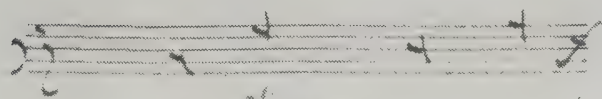
ВО ОБРАЗЪ:



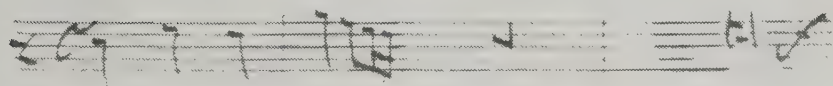
ЗНА:

СІЕ ВОШЕШТВІЕ КРАСНО ПОЛГАЛА КОГДА БЫВІ
 ТА СМІШЕНОЕ ІКІНМЪ ЛЮБО ВОШЕ-
 СТВІЕМЪ ИНИШЕШТВІЕМЪ ЧТО НИЖЕ
 ОУЗРИШИ: НИЖЕ НАКЛЗЮ ДЛИМІШИ
 НАПРИКЪЖНІМ ОУД СІЕ ЧЕТВЕРТОЕ ВОШЕ-
 СТВІЕ ПОСІЖЕ ОНО ЄСТЬ ПРЕКРАСНІІШЕЕ И
 НОЖНІІШЕЕ ПЛЧЕ ИНЫХЪ: ИМНОГОПБІІА
 КРАСНАГО ОУЗРИШИ ЧРЕЗ СІЕ ТВОРЕННАГО.

55
ВОЗШЕСТВІЕ ПАСОС.



ВОДБРАЗЪ:



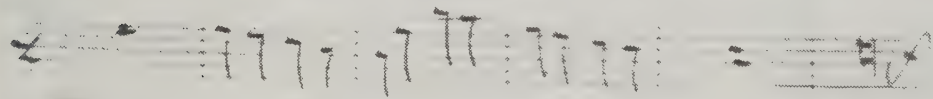
НИЗШЕСТВІЕ ПРВОЕ.

ИМЕНЕМОЕ ЛАТИНСКИ

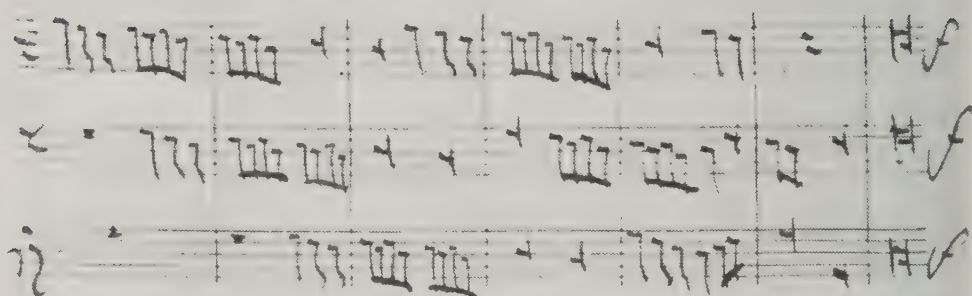
ДЕСЦЕНСІО.



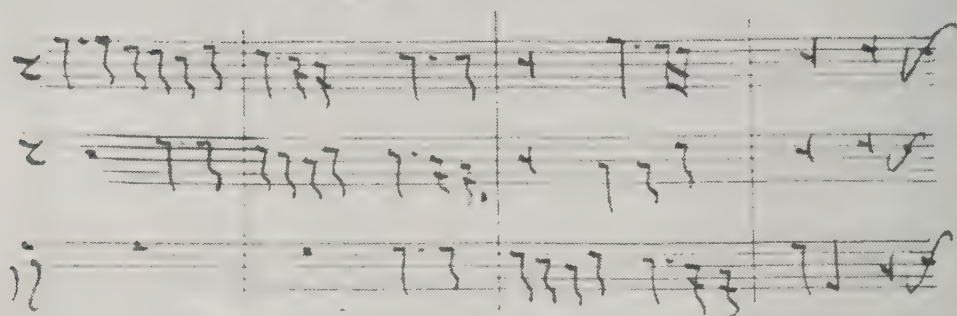
ВОДБРАЗЪ:



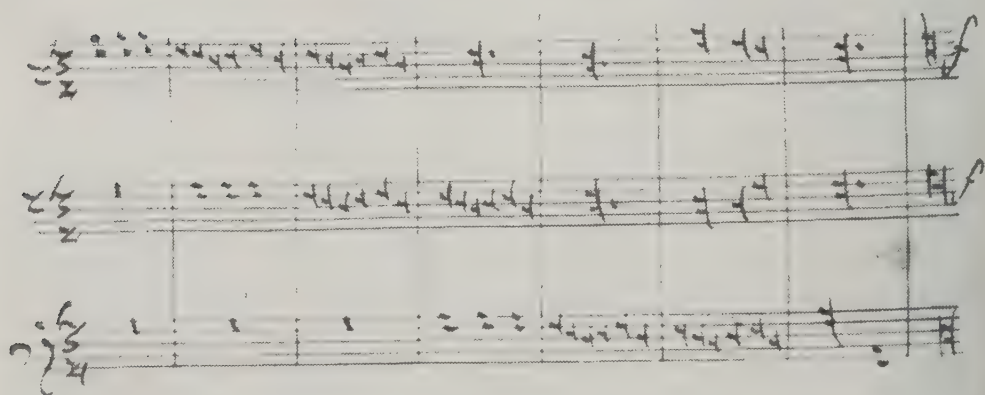
ВІНЮРЬІН ЇБРА:



ЇБРАЗЪ ТРЕТІЙ.

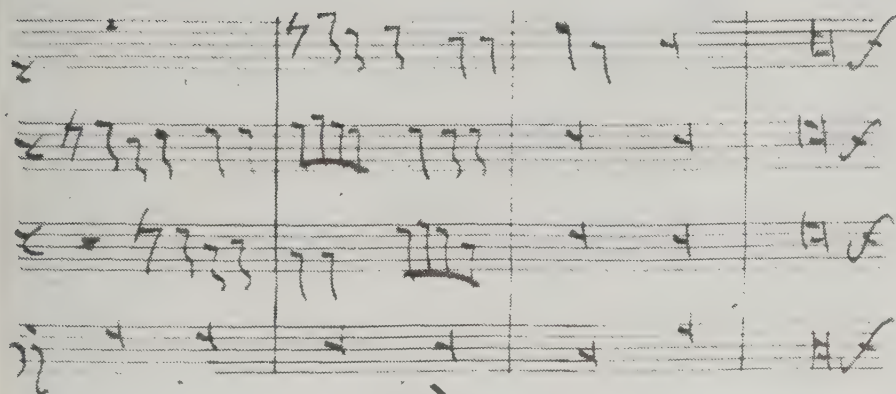


ЇБРАЗЪ ЧИПІВЕРЬІН.



ОБРАЗЪ ПАТЫЙ.

77



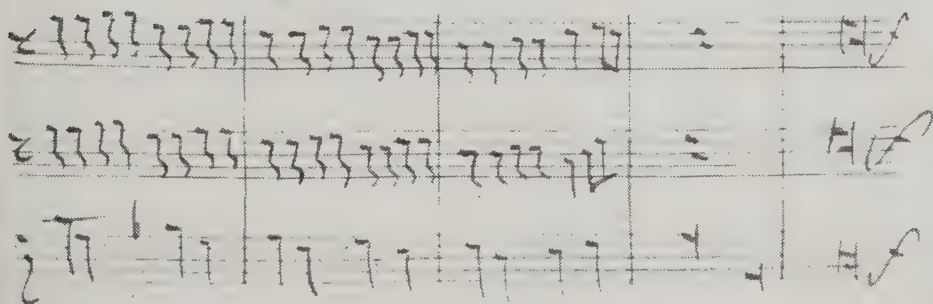
Зрѣ:

Глаголю видѣлъ єси вѣдѣствїи перво
иже первоє вѣдѣствїи второє
иже иже кїи любо гла вѣдѣствїи вѣдѣствїи
иже иже вѣдѣствїи мошно быти.

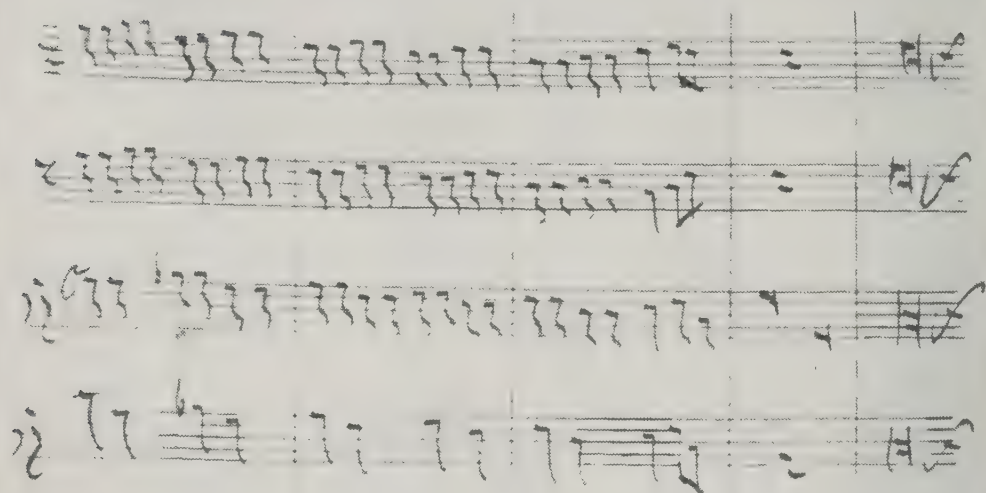
ниже вѣдѣствїи вѣдѣствїи.



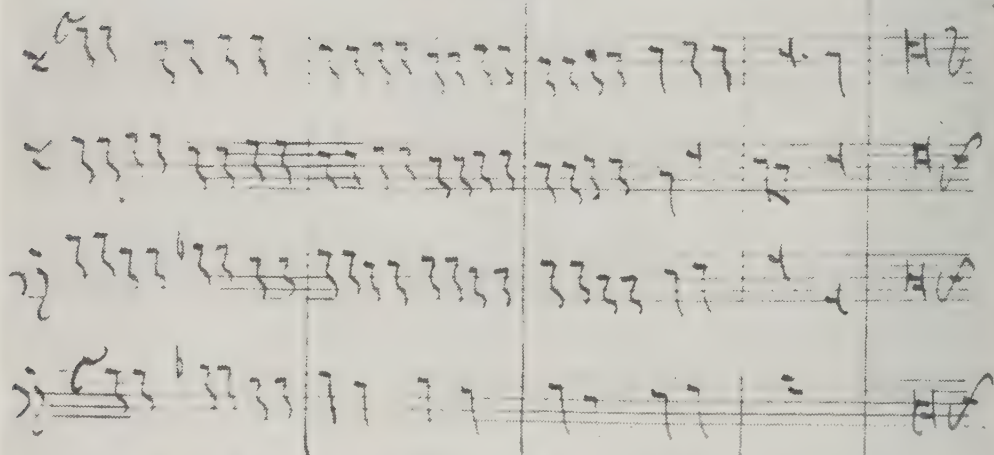
Образъ:



ОБРАЗЪ БОГІЙ ВЪКОНЦЕХЪ.

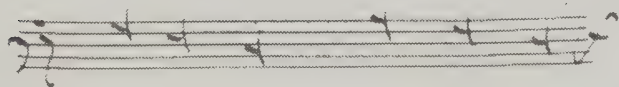


ОБРАЗЪ ТРЕТІЙ

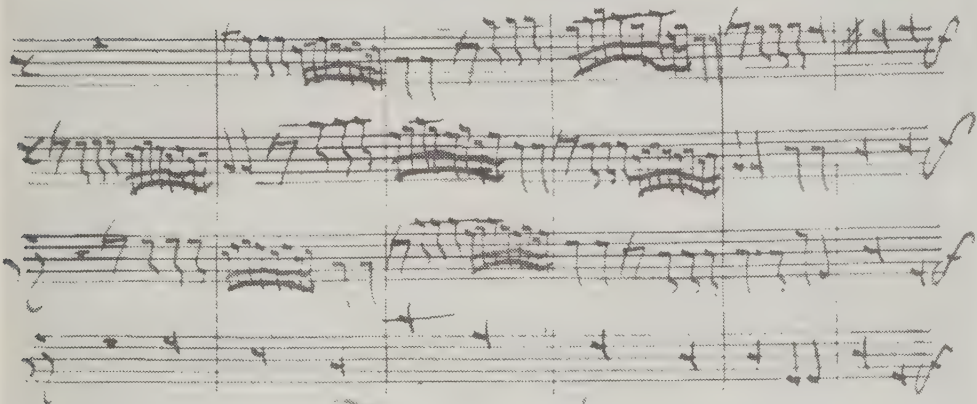


Зрѣи нѣждю коворенію сѣбѣи нишесѣвѣ.

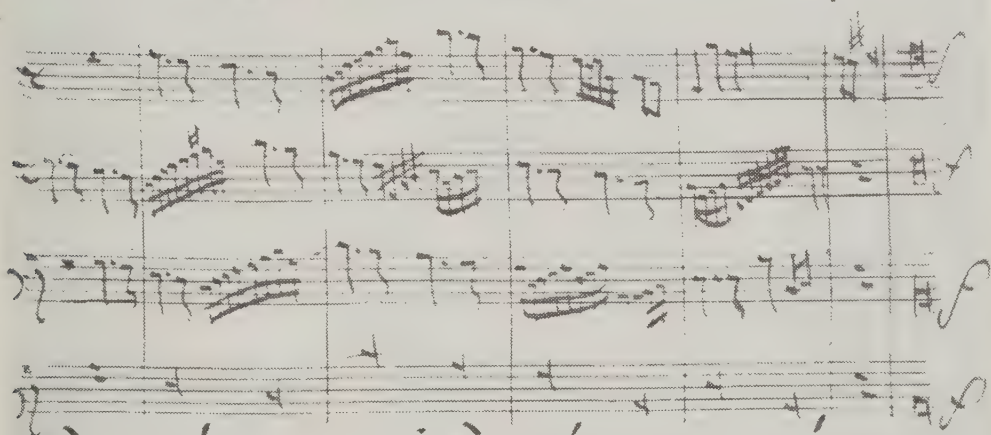
НИЗШЕСТВІЄ ТРЕТІЄ



ВООКРАЗЪ

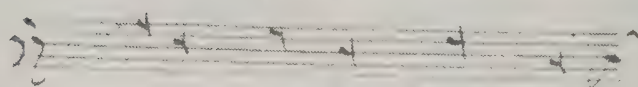


ОБРА ВТОРІЙ.

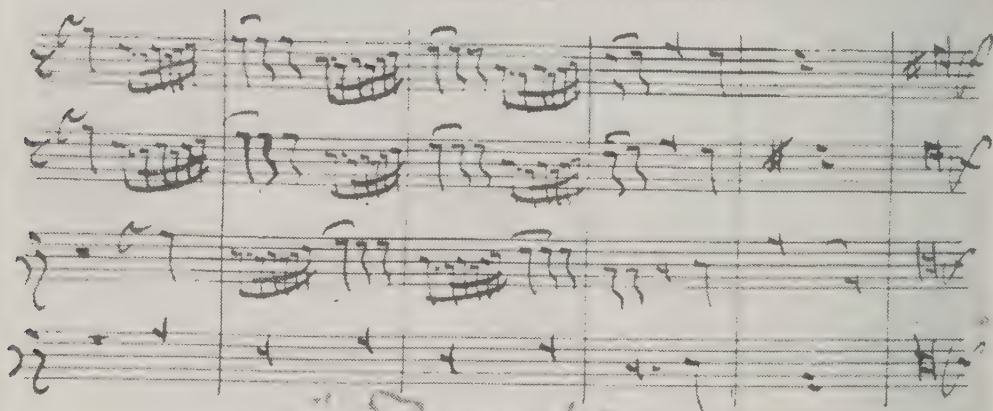


Зрѣ такожде нїї нѣжно бѣти
котворїню пѣнїа низшествїе .

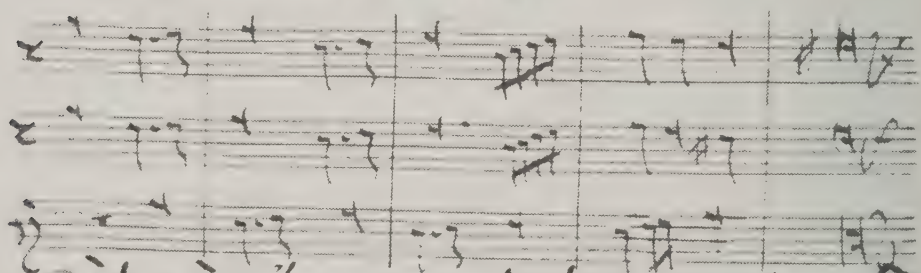
НИЗШЕСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.
 ИЖЕ ЛАПШЕНСКИ ИМЕНУЕТСЯ
 СПЕЦИАЛИСНМ: СІЖЕНТИ
 ЖЕ ПРЕКРАСНОЕ.



ВОБСІЗ ПЕРВЫЙ.

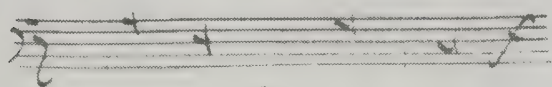


ОБСІ ВТОРЫЙ.

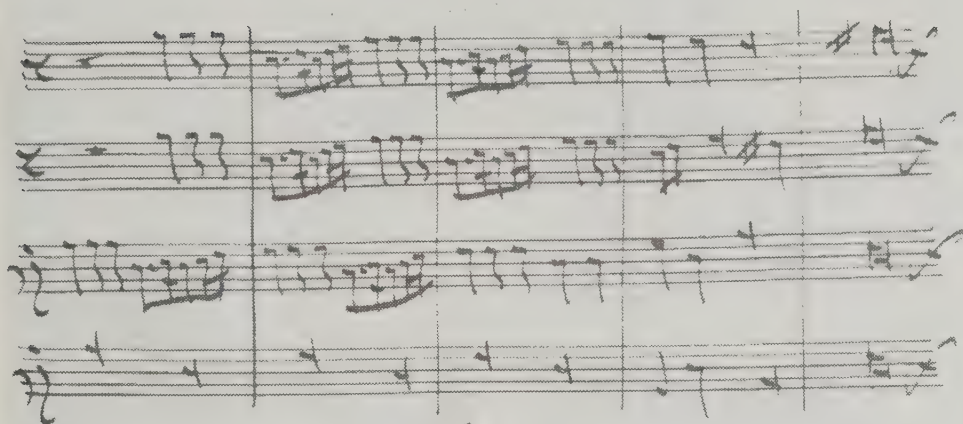


ЗДѢ ЗРИ ТАКОЖЕ ВОЗШЕСТВІЕ. ТАКО НИИ
 ШЕСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ ПРЕКРАСНѢЙШЕЕ.

НИЗШЕ́ТВІЄ ПЛѢТОЕ.

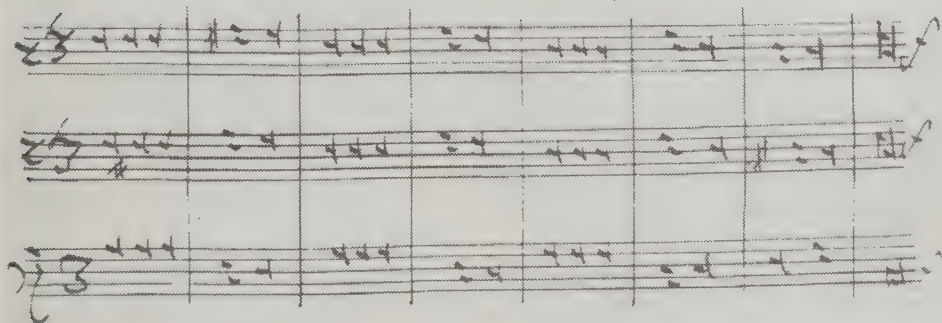


ВООБРА́ЗЪ:



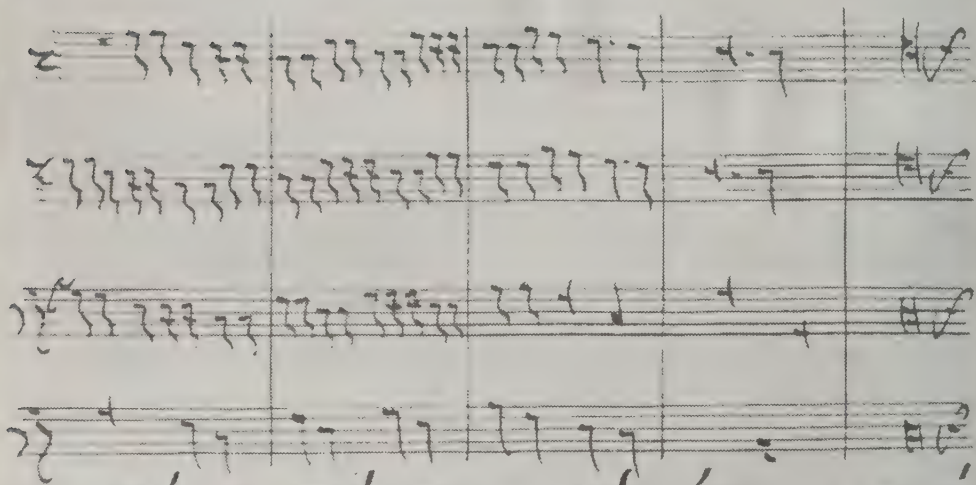
Зіи:

ГЛА́ВѢ ПЛѢТОЕ ВОШЕ́ТВІЄ НЕВІКО́Н-
ЦЕ́ПЛУХЪ МО́ЩНО ПОЛОЖИ́ТИ, И́ГЛА́В-
ЖЕ НИЗШЕ́ТВІЄ . . . ВООБРА́ЗЪ:



ПРАВНО НМЕНЕМО Е ЛА
 ПИНСКИ МНУТА СИБИРСКИ
 СМЪЩЕНО СКОМЪ ЛЮКО ВОШЕСТВІЕ
 И НАШЕСТВІЕМЪ НАИ СОНШЕСТВІЕМЪ
 КОЕ ЛЮКО КОШЕСТВІЕ ЧТО
 КОДИ ВО ОКРАЗЪ:

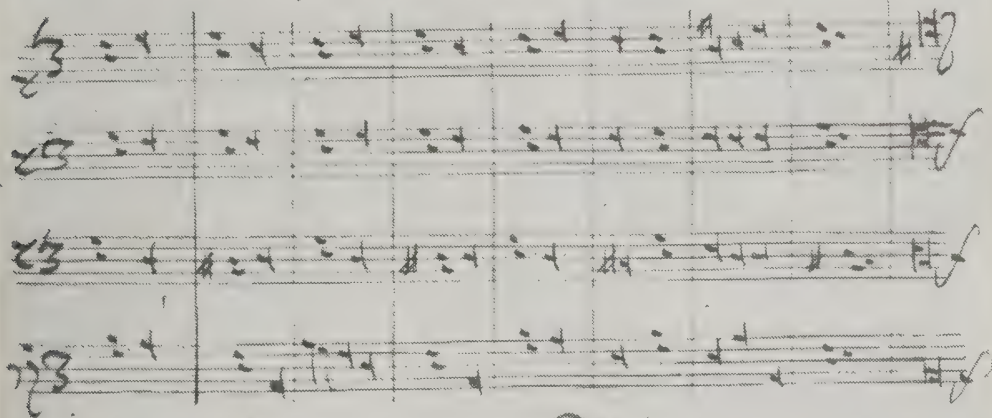
22 177 177 177 177-2-5
ОКРУЖИТЕЛИ:



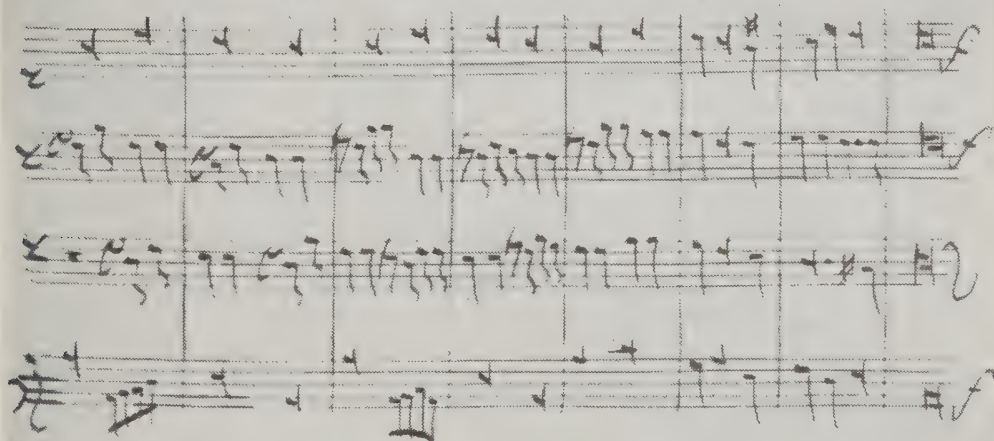
по́мни ті́кожде смѣшати возше-
ствіа́ и низшествіа́ кѣа́ лю́бо єди-
ныє сѣ́ми и сѣа́ сѣ́ми .

Зрѣн:

Нѣсѣтъ вѣго котворенію когдѣ во-
рѣцѣ взимають сѣбѣ пѣніе на ра-
зныя гласы коѣ либо і црковнаго пѣ-
ніа вообразѣ дѣлѣють сѣбѣ вѣже, сиче:



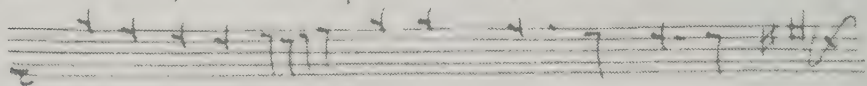
или пожеде бѣди вообра концертный.



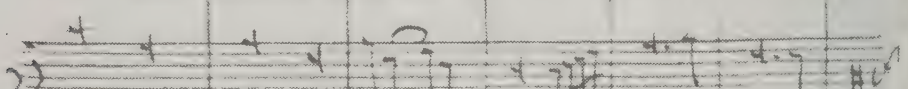
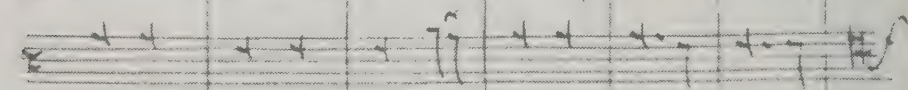
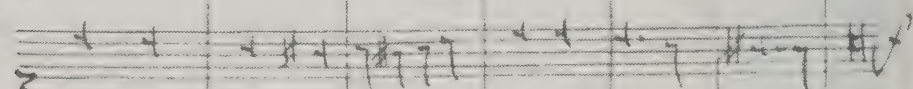
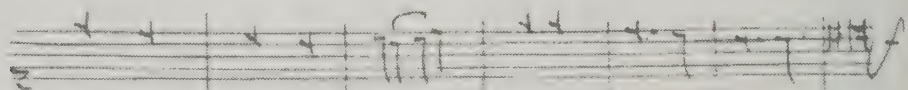
Что зрѣн поимѣ и впрочіихъ стихѣ.
хѣ Ермоловыхъ .

Зрѣи:

Нѣщо ѣсть бѣго котворѣнію . когдѣ кѣм
любо пѣніе или ѡбразъ превращѣши
на пѣніе црковное кдѣи вообразъ ѡбразъ
плѣть прѣтѣи вѣщѣи ищевѣи :



Образъ сѣго пѣніе превращѣи на црковное
хрѣдѣи кдѣи пѣніе тѣо кдѣи вообразъ на
разные гласы :

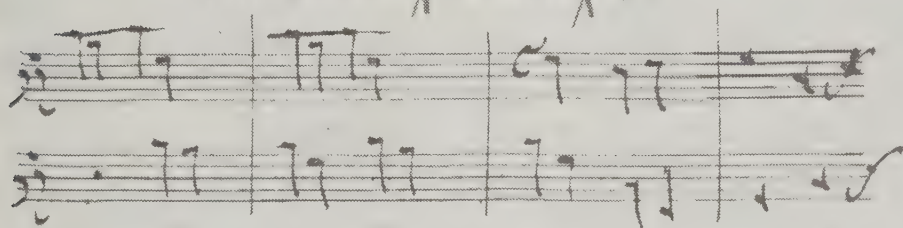


Сѣи образъ и мѣши сохрѣнѣти ковѣ
хъ мирскихъ . и бѣго дѣи новѣи пѣніа
хъ понѣже . и мирское пѣніе . и коже
и дѣи црковное и мѣти . дѣи . рѣи .
фѣи . со . лѣи . во своѣмъ сѣи гласѣ . и пѣніи .

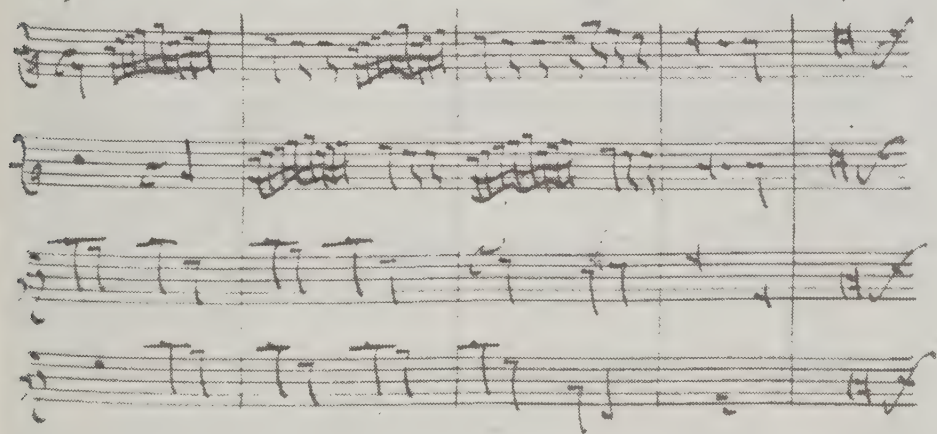
ПРА́ВНО ХОРА́ЛЬНОЕ :

си́ рѣчь когдѣ сплѣтъ застѣбѣи
дѣтъ ѣднѣ дрдгаго нлибѣдѣи во.
пѣнїи чпю вѣди вообрѣ:

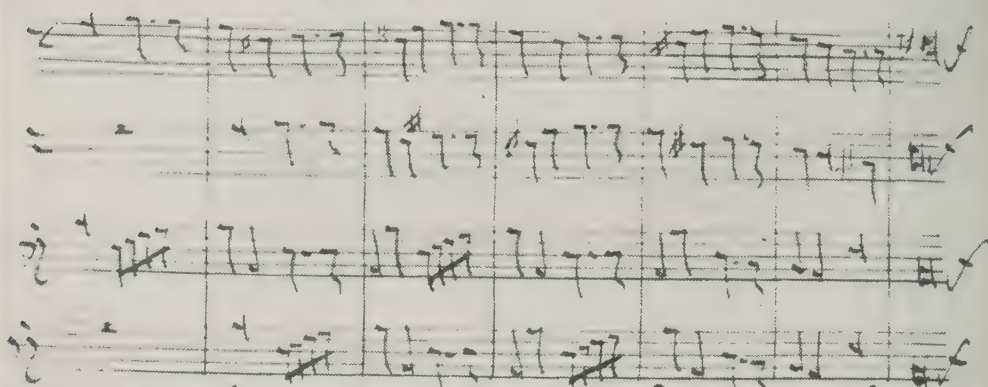
нѣ вѣдѣи хъ клѣсхъ:



Прѣїаже гласы пѣрвои и второи имъ
приложиши, но вѣте зрѣи сѣ прикило
нѣжно вѣти до тригласнаго пѣмогласна
го и шестогласнаго и семогласнаго и те
верогласнаго пѣнїа чпю и полагаю вообрѣ:



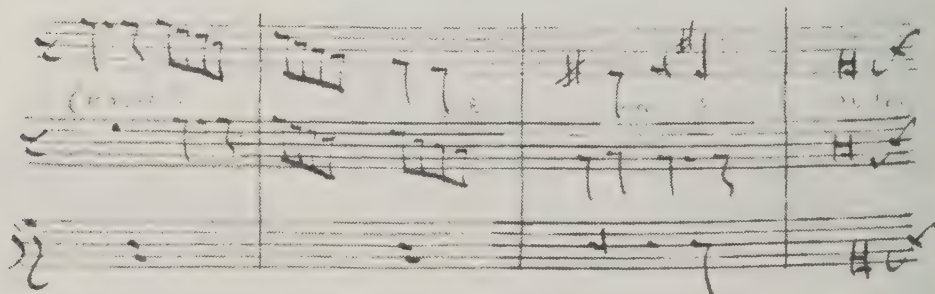
Образъ ѿ двѣдѣти вѣсѣ рѣкъ .



что можешь красно положиши сѣ пѣніе
сплѣде и вомоглины хоръ похорѣ си рѣкъ
двѣдѣ первыи ба івоими гласы . вторыи же съ
івоими ікожде гласы .

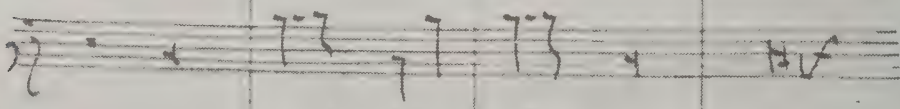
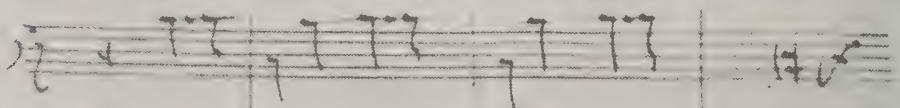
ПРАВНОЕ БСГОТВЕННОЕ

латински именованое надбралное . сицеко
ѣсть , когда творецъ пѣніа посылѣ рѣѣти
или вѣщи пѣніа творитъ во образъ двѣ
дѣдѣ рѣѣ сице на земли . тако тво
раше пѣніе си сходитъ на землю грѣѣши:

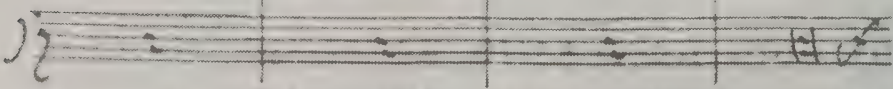


Зрн:

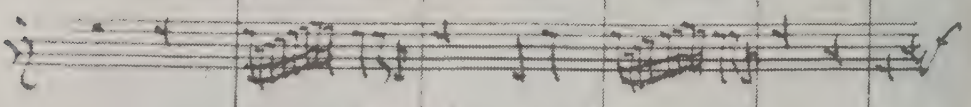
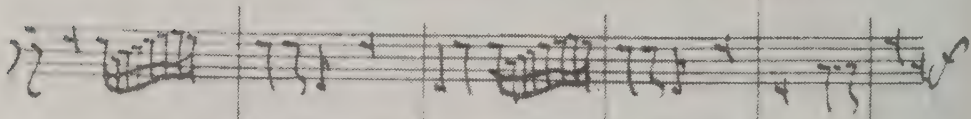
Додѣлного, бѣса моушности закрьти
 вѣсѣхъ оумѣли нѣспами предложѣны
 ми, когдѣже нѣспѣ двѣхъ моушно
 Едннго вѣдн образъ воддой бѣсѣей.



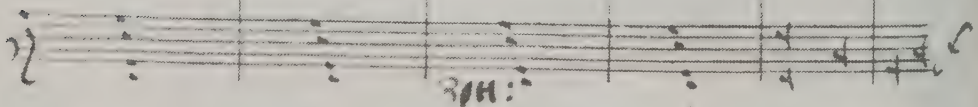
вмѣсто сего.



или шѣко :



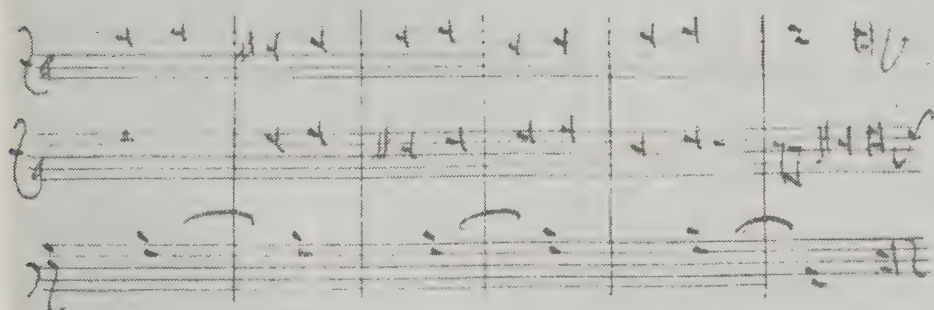
вмѣсто сего:



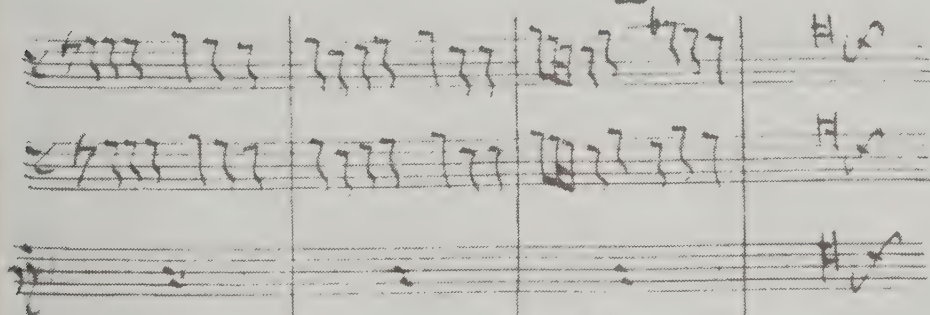
Зрн:

Правнло додѣлное ѣсть свѣдѣе перкое иже
 видѣи єи вѣвинтѣ ютѣцѣ. Доре всѣхъ инаи,

ишлии брѣдѣщій брѣзъ иіі єсть всѣхъ тѣхъ



Второй образъ прѣлагаетъ ти творца
иногдаго пѣнія прѣжде реченнаго
лихѣвѣкаго . иіі пѣматъ иііи вѣдѣ
лномъ прѣвнѣ єже всѣхъ тѣхъ .

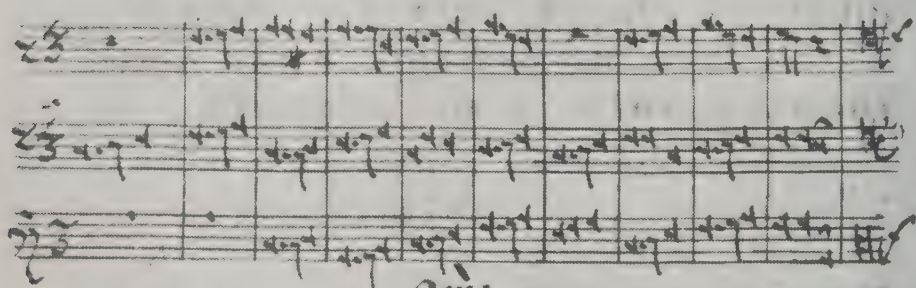


Въ лѣтѣ то єсть двѣдѣдѣ
бѣса иііі:



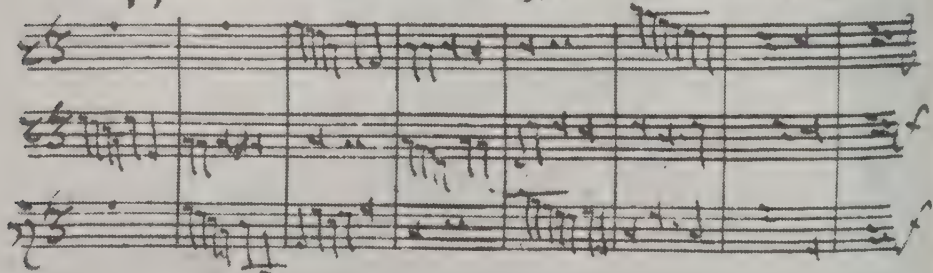
ПРА́ВНО І МІНЬМОЕ
 ЛІПНИСКИ КАДЕНЦІА́НОЕ
 СЛАВЕНСКИЖЕ ПІ.
 ДІЯНОЕ .

Нїї єсть когдѣ глїси концертѣются
 пудѣжамн что бѣди вообразѣ первыи
 чрѣзъ возшеітїе .



Зн:

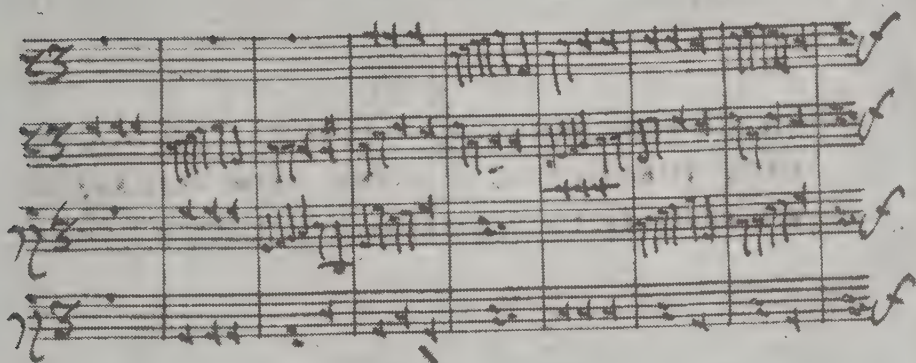
Сїе правно каденціа́ное помгїется
 вторнцен чрѣ возшеітїе и низшеітїе
 когдѣ глїси напудѣжамн своіу, си ко-
 нцертѣются что бѣди . Вообразѣ:



71

Такожде правило п'яте, в'ис'т'я пр'
в'ош'ств'е когд' гласы, в'конц'ртахъ
в'осход'щ'и низп'д'ють

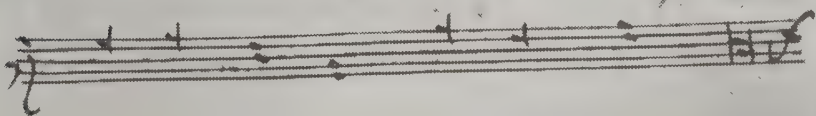
ВООБРАЗЪ:



Зн:

Чт'о я? З'в'яч'а, в'иш'и полож'ити оп'
д'ѣлахъ з'д'ѣ йхъ, приклад'и в'ѣти в'
г'в'яхъ о'б'як'нов'енныхъ и н'е'о'б'як'нов'ен-
ныхъ, п'д'ежи ш'е'б'як'нов'енныхъ в'ѣти
когд' в'ѣти ш'е'б'як'нов'енныхъ, в'ѣти н'е'о'б'як'нов'ен-
ныхъ, низп'д'ють ил'и с'н'з'в' к'л'арт'омъ с'н'з'
к'л'арт'омъ н'от'омъ т'вор'ить п'д'ежъ:
к'л'ко к'вин'томъ т'вор'ить п'д'ежъ в'ѣсп'рь.

ВООБРАЗЪ:



Кѣкъ блѣ творѣтъ пѣдѣжа снѣзу
квартою въ высшѣ бѣди :

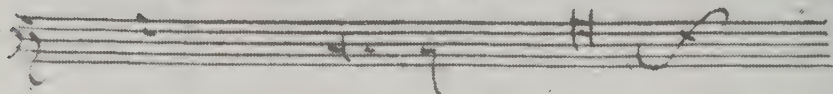
ВООБРАЗЪ :



Знѣ :

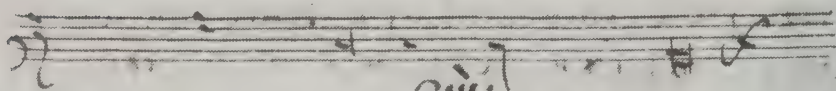
Нѣшбѣкновѣннаѣ пѣдѣжи сѣтъ когдѣ
блѣ творѣтъ пѣдѣжа вни на кварто
въ высшѣже на квинтѣ чѣто бѣди .

ВООБРАЗЪ :



Кѣкъ творѣтъ квартою внизу бѣди

ВООБРАЗЪ :



Знѣ :

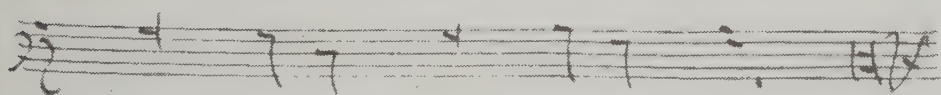
сѣже, глѣ шпѣдѣжахѣ фнмѣльныхѣ снѣ
конечныхѣ вопѣнѣнѣ шсѣрже нѣже,
посредѣ пѣнѣл полагѣнѣтѣ твоемѣ
же довлѣетѣ вопѣкорѣнѣнѣ, проишлѣ
нѣю смѣсла нѣразѣмѣ краткѣо, глѣ
осѣмѣ знѣ чѣто сѣтъ мѣнѣкѣл нѣже

Есть юже чти напридн ѿкоже ѿа ве
сѣла пѣла и смѣшенна ѿкоже и
твори падежи посреди пѣнѣа .

Зрѣ:

Падежи бѣти обыкновенныя юже
юже видѣль сѣи такоже и невычайно
бѣнныя сѣти сѣдѣла едина сѣти
когда бѣла падежа творитъ не нѣдо
еже писмо котораго началъ тво
рити пѣнѣа токъмо зрѣтъ подоб
наго писма что бѣди во образѣ писмо
д. котораго началъ творити по смѣ
дннѣе падежъ творитъ пѣнѣа
на с . что есть бѣго понѣе дѣи
имать всебѣ д . и сѣфѣ имать всебѣ
д . и тако подобныи сѣбѣ любитъ
подобное поречѣнному сего сѣи есть

Возмѣзѣ:

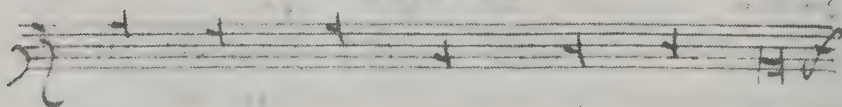


Писмо д. велиго пѣнѣа . и писмо
с . такоже .

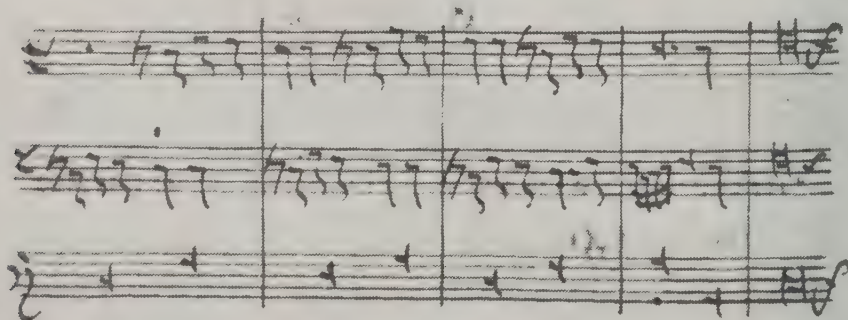
Зрѣ:

Противо грамматикѣ, мѣстикѣсти
 Ёсть сіа пѣснь конетнаа зма, ко
 гдѣ еѣ творитѣ пѣснь не на подобіе
 себѣ писмо. начало же ёго вѣсть со
 писма и ѣже ѣмать всѣхъ ларе. Зво
 ритѣ же пѣснь на д. ѣже ѣмать
 всѣхъ со д. въдринѣи мѣстикѣи. Така
 вѣдетѣ со противное пѣснь пѣснью.
 всѣхъ ѣже ёсть д. пѣснью и ѣже ёсть.

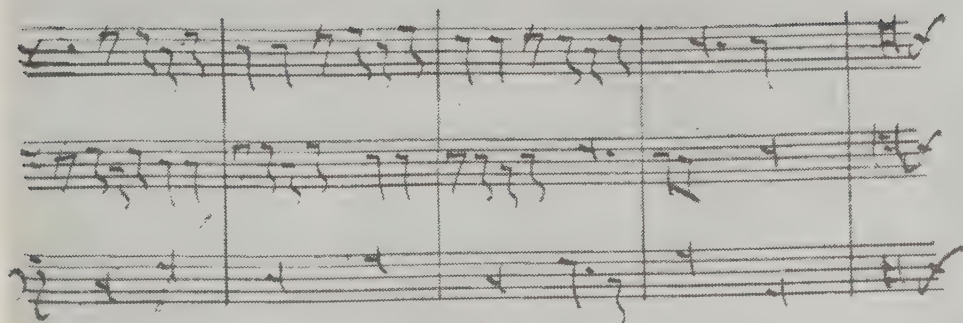
вообразъ:



ПРА́ВНО ФУНДАМЕНТА́ЛЬНОЕ
 СЛѢДІЕ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ
 ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ
 ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ
 ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ ОНѢ



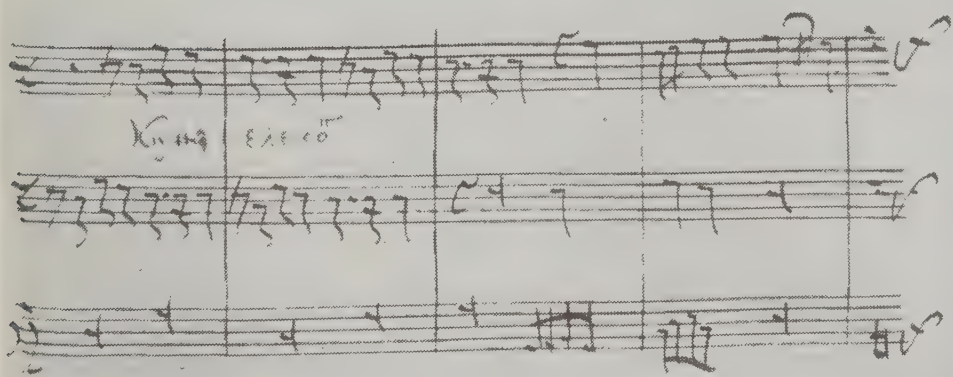
Или сице бѣди вообразъ :



Зрѣнъ :

Зрѣнъ совершеннѣйшаго твоего оубо
Зрѣннѣя покладѣю иже сѣнаго
творца иже сѣнаго образъ .

Сенже сѣнъ :



ПРА́ВНО ПРОТѢВНОЕ.

Иже именуется мѣтѣнски regola contraria
 іа іаже есть, когда пѣніе печальное
 прелажается на веселое, или веселое на пе-
 чальное, что водити вообѣе іа пѣніе печаль-
 ное.

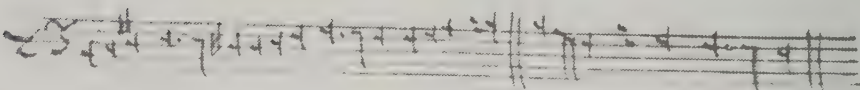
Иже іа пѣніе печальное превращаютъ на
 веселое іаце:



Или веселое на печальное превращаютъ.



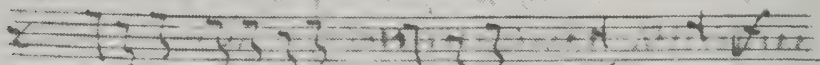
Иже іа пѣніе веселое прелажаютъ
 на печальное іаце:



Зрн:

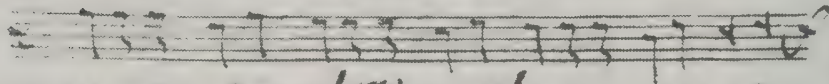
Пѣнію коємѣо мощно ти предлагѣи
 рѣно, насѣ вѣдити, во предлаганіи на
 столѣе: пѣніе сѣе.

вообразѣ

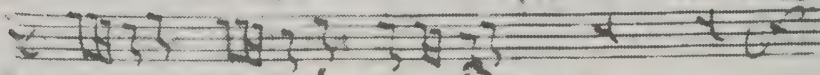


изъ нѣ сѣе превращѣно рѣно.

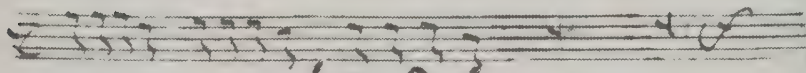
вообразѣ пѣвнѣ.



превращѣніе второе.



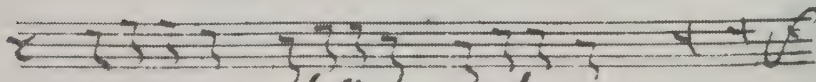
превращѣніе третѣе.



превращѣніе четвѣртѣе.



превращѣніе пятѣе.

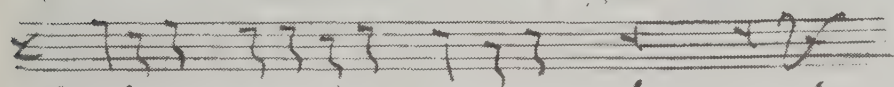


превращѣніе шестѣе.

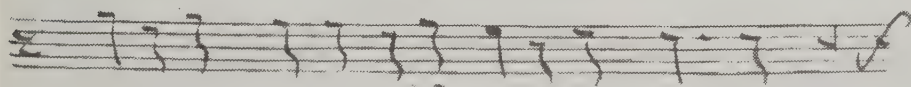


Зрн:

Множйше зрн немудрующе вѣждь ои,
что ти волю аще и спсашно превращи
ти се пѣніе и подокное, или пропорці
ми, или полесами, и прочіими способ
ствіями наипаче противнымъ пѣ
ніемъ и се есть: первое пѣніе бѣсть
веселое сицевое:

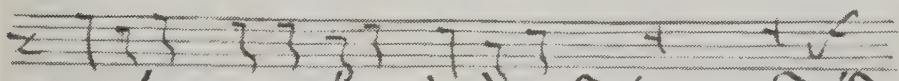


Противоже полагй вопрекащеніи печальное
сице:

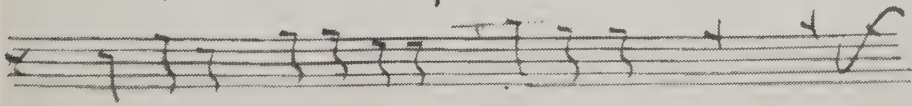


Зрн:

Превращающе пѣніе и се зрн положи
противно вошествоу низшествоу.
и низшествоу вошествоу, первое пѣніе
бѣсть конишествоу сицевое:



Второе же даждеті ти прѣднво ковошествоу
сицевое.



ЧАСТЬ ПЯТАЯ :

О КОНТРАПЪННІИ:

Контрапъннѣ же именѣется латински
славенски же противоточіе иже естъ
когда гласы борются точками и се
вквартлахъ, всехтахъ, всептимлахъ
но не беззвоннѣ и терціи что ниже
оузриши вообразяхъ грядущихъ.

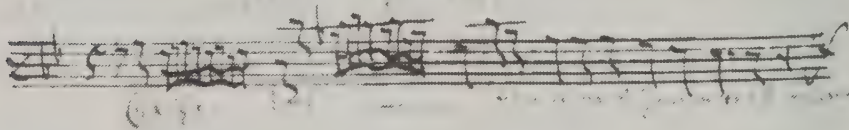
Зрѣ:

Концѣртъ сѣ, естъ когда гласы боря-
тся съ собою не вопротивоточіи то-
чмо в нотлахъ и в рѣчахъ.

Зрѣ:

Фѣга латински славенски же сѣ естъ
вѣганіе когда гласы сказанными
нотами еднѣ подрѣгнѣ или вкупѣ вѣган.

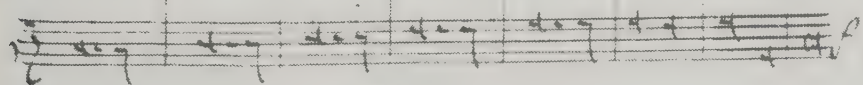
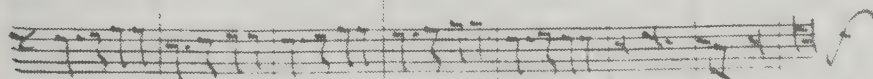
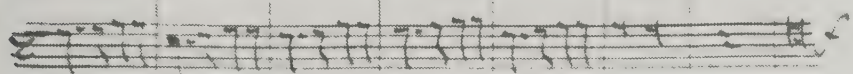
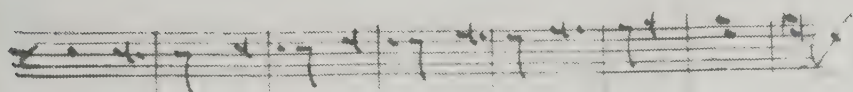
Вообразъ:



Возше́ствіє проти́во
по́чноє, пѣрвое и́иї є́сть.



во о́бразъ:



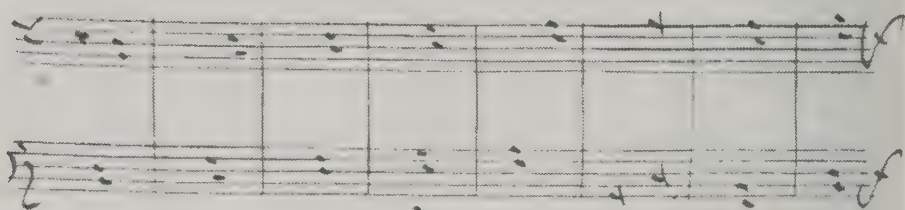
Зрѣ:

Іакоже въ возше́ствіи кон́цертовѣ мо́-
щно ти и́здѣ́тъ по́жде и́мѣ́ти да-
бы є́дины проти́во по́чекали, про-
у́иже гла́вы кон́цертовали іакоже
вѣднши всѣмъ въ́шнемъ напи́-
саннѣмъ о́бразѣ.

Зрн:

Противоточію мо́жно влі́ти бѣсточей
впайкають ній вполтайкають єдиніко
сє. бѣдєть влѣсто противоточіа
что бѣдн .

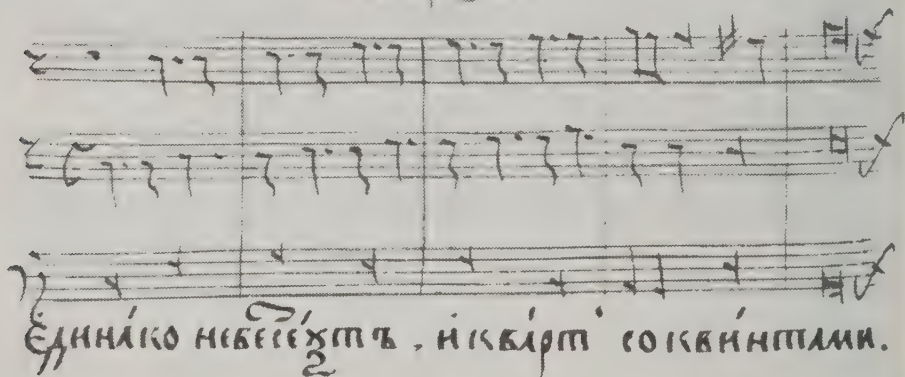
606437:



Зрн:

Бременемъ вывѣсть противополѣе
воплѣхъ, или вѣтеновъ, или вѣнсканъ,
басѣже неидущѣ вѣкартахъ, всѣхъ,
на сѣптимыхъ, своѣ содержаніѣ вѣтер-
ціхъ и квинтахъ основаніѣ что бѣхъ.

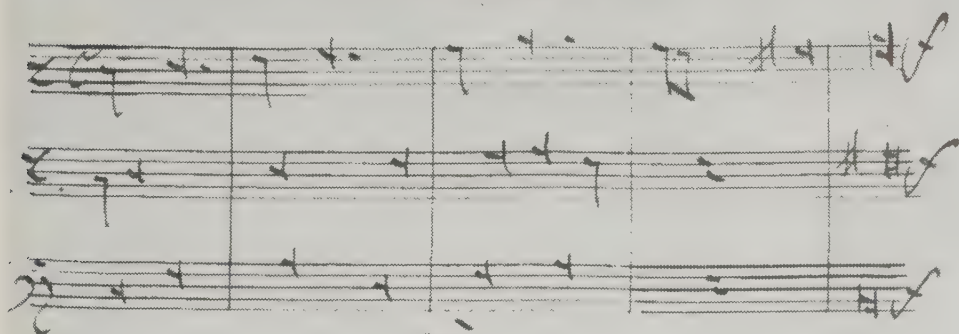
БОБРИЦЪ :



Зрѣ:

Исѣ Ёсть противотѣе кѣгѣе ко гдѣ,
четвертѣи и полтѣктами гласы кѣе
любо борется .

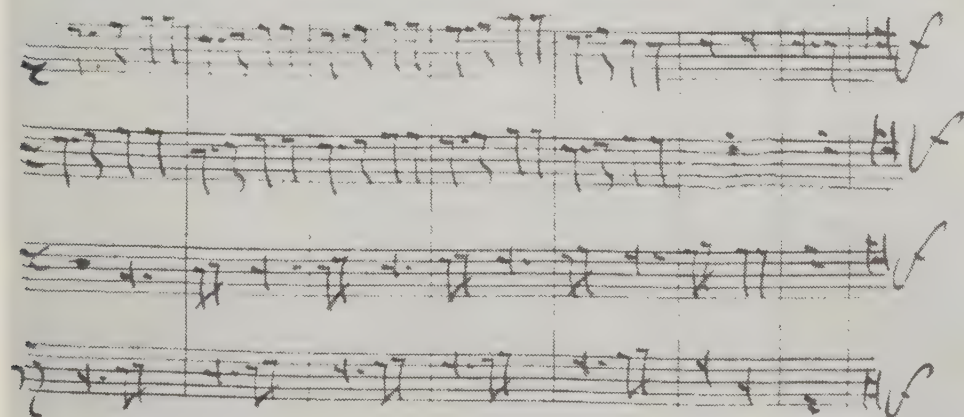
Вообразъ:



Зрѣ:

Обрѣ пѣвѣи противотѣаго вошѣвѣа
ѣще иразно и многажды полагаѣтся
и ѣуже о немѣ рекоуѣ но обѣе раднѣа
еѣо твоеѣо ѣудѣиѣишаѣо внемѣ ѣурѣ
зѣмѣнѣа полагаю и сѣи бѣднѣе .

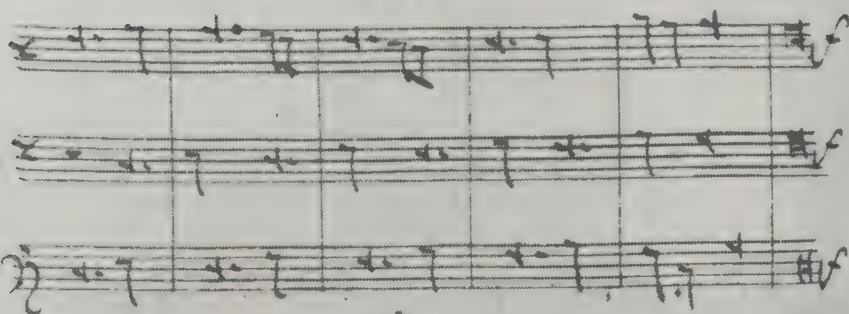
Вообразъ онѣ :



Возше́ствіе :
 протнвотѣноі Зорѣ.

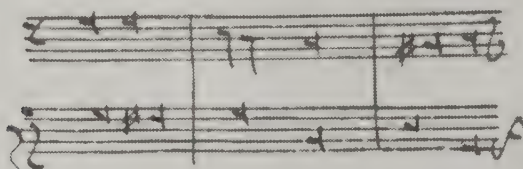


Вообразъ:



Зрѣ:

Сіе вѣжда ѿже ноты сѣтъ сѣгбѣла
 обыкновенная и необыкновенная :
 обыкновенная сѣтъ вѣрціахъ и кѣйи
 хъ, вообразъ дѣвди, д. мн. со.
 необыкновенная же . 8 . фл . лл . и сѣ вѣ
 клартлахъ . сѣхтахъ . и сѣптимлахъ .
 вообразъ дѣвдсти сѣе :



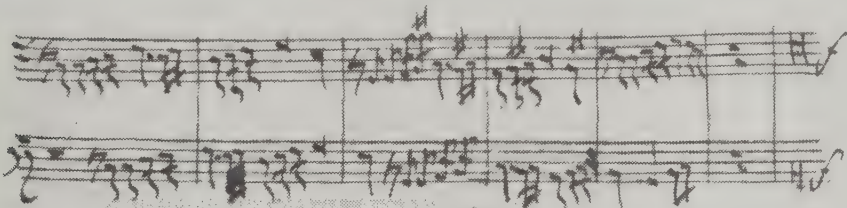
Зін:

Сіє вѣждь утѣо, прѣила, протикотѣуни
шѣаіѣже вошѣствіи и низшѣствіи
сѣтакліи тѣа и невозмѣжно, бѣти
крѣмѣ сѣхъ вѣчѣскогѣ пѣніи .

Зін:

Прѣикотѣіе помѣстѣа вѣпѣ шѣсѣдой.

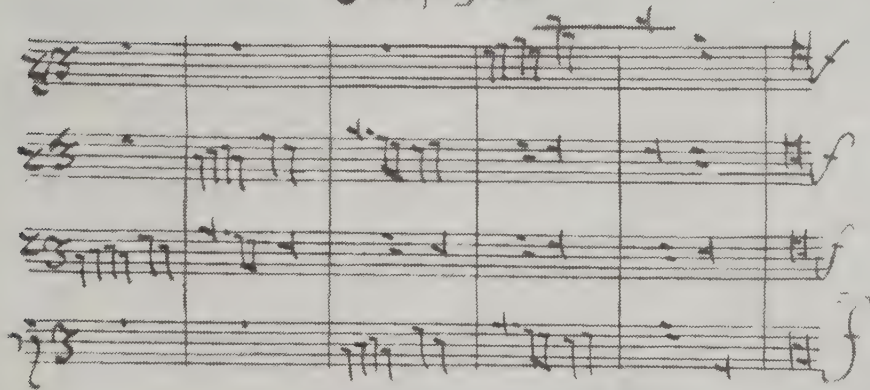
Вообразъ:



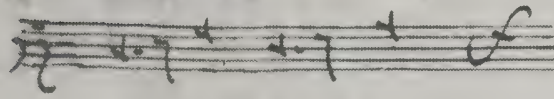
Зін:

Нѣе вѣждь иже прѣикотѣіи мѣшно
сѣшѣнѣ бѣти шѣи мѣко конѣртѣвы
вошѣствіемѣ или иишѣствіе.

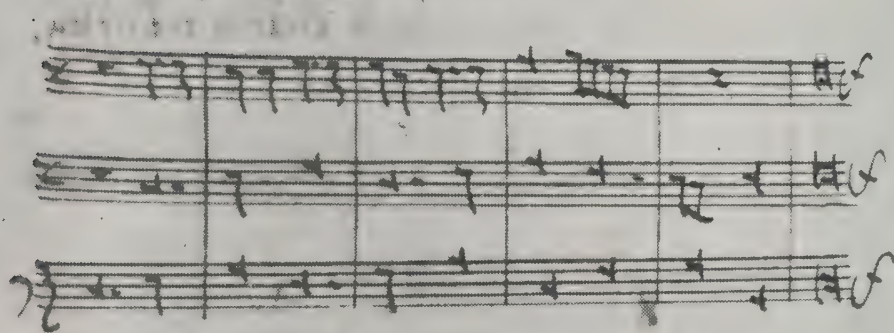
Вообразъ:



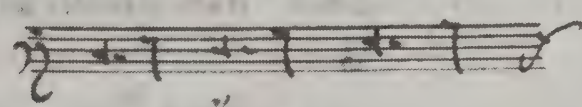
Вошѣтвїе
проднвопѣчное трїе .



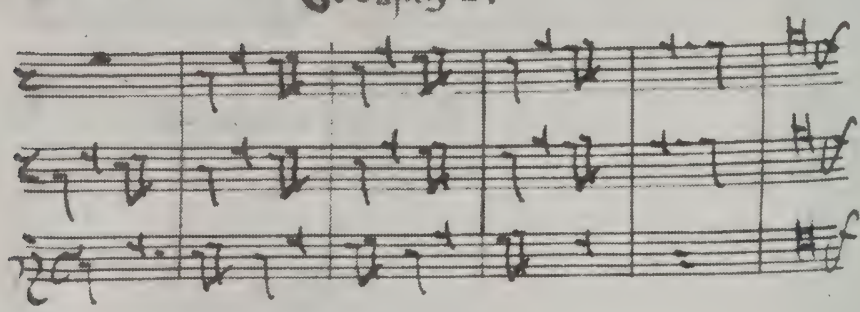
Вообразъ:



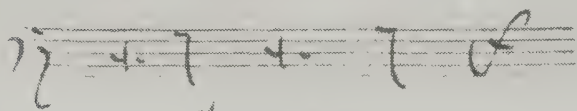
Вошѣтвїе
противопѣчное ѿдѣльное:



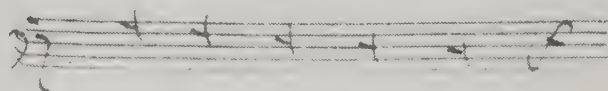
Вообразъ:



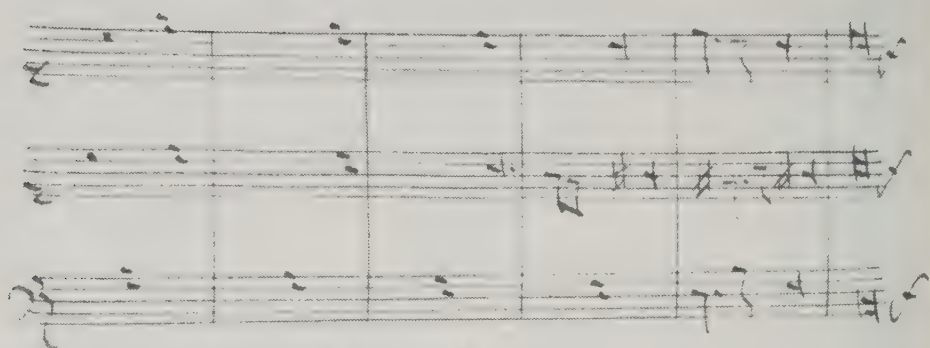
ВОЗШЕ́СТВІЕ
ПРОТНВОПОУЧНОЕ ПѢ́НОЕ .



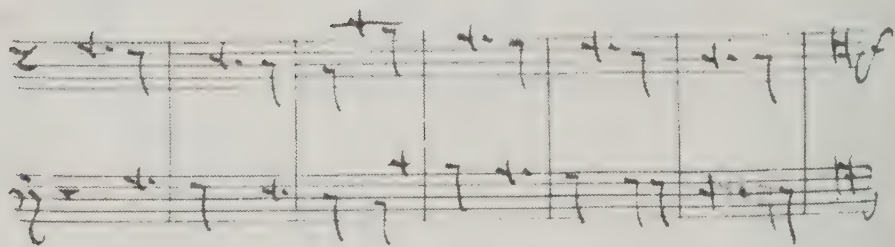
НИЗШЕЇЄ
ПРОСТЫКОПЮЧНОЕ ПЕРВОЕ.



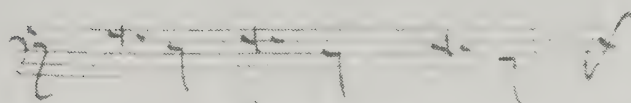
Второй :



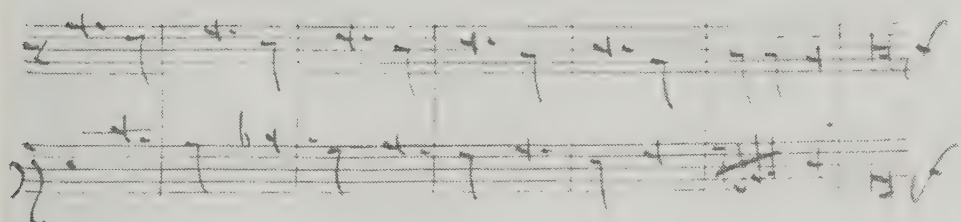
или снц
Второй
второй :



НИЗШЕИѢ
ПРОТНКОШНОЕ ВѢНОЕ.



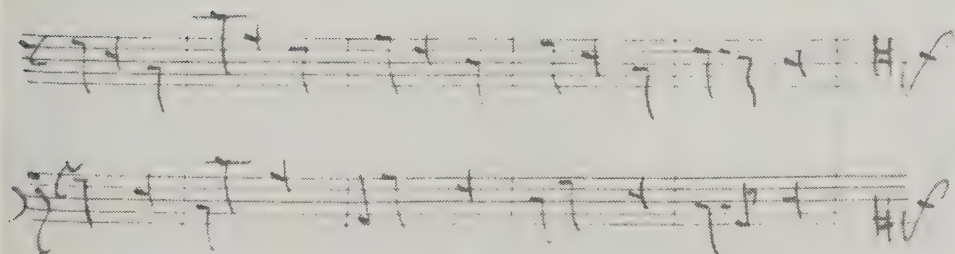
ВООБРАЗЪ:



НИЗШЕИШЕ
ПРОТНКОШНОЕ ПУДІЕ.



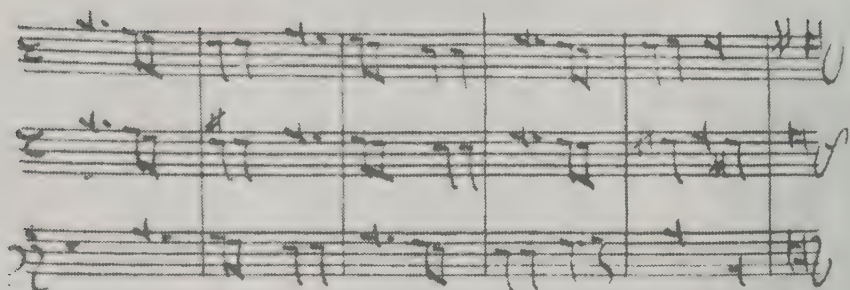
ВООБРАЗЪ:



НИЗШЕПТВІЄ
ПРОДІВОНІОУНОЕ ЧЕТВЕРТНОЕ.

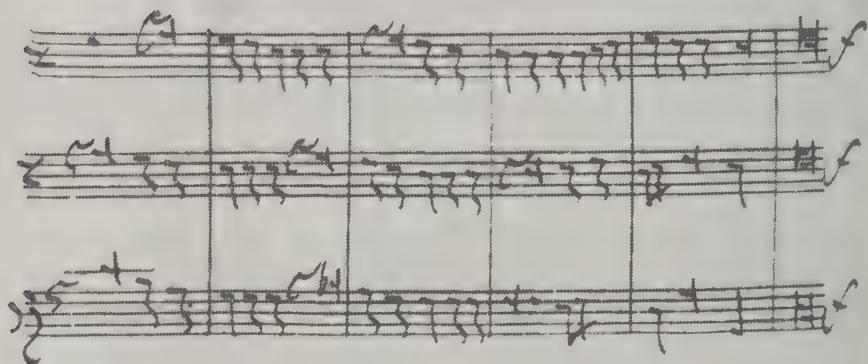


ВООБРАЗЬ : .



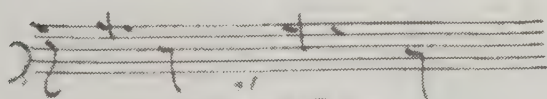
ІЛИ ІНЦЕ :

ВООБРАЗЬ .

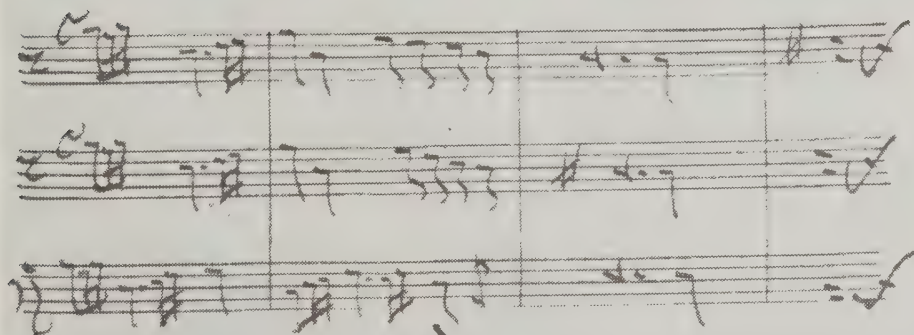


НИЗШІЄ

ПРОТНКОПОЧНОЕ ПЛТНОЕ.



ВІОБРАЗЬ:



Зрн:

Здѣ скончавши возшествова и низше
ствова начинаю спосовствувати иже
сѣтъ стѣхъ же предреченныхъ. токо
разнство єсть сѣ что возшествова
и низшествова правилныа посредн пѣ
нїа сїаже вначѣ и что тїмо не
написанъ возшествова и низшествова
шестого ниже семаго. ниже омаго

Здѣ исполнаю насѣже
бѣди :

ГЛАВА ШЕСТАЯ:

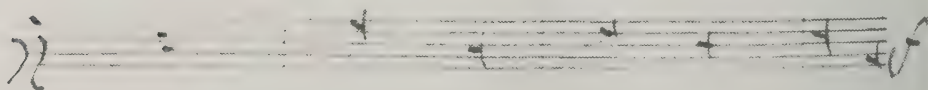
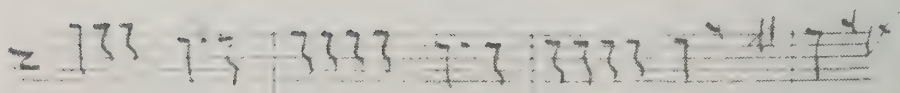
о способностяхъ въднжеспособіе.

Первое иже именуется лѣнскимъ мы-
шленіемъ секвѣнціе славенскимъ же во-
рѣное.

Вообразъ тре вознѣстоіе:

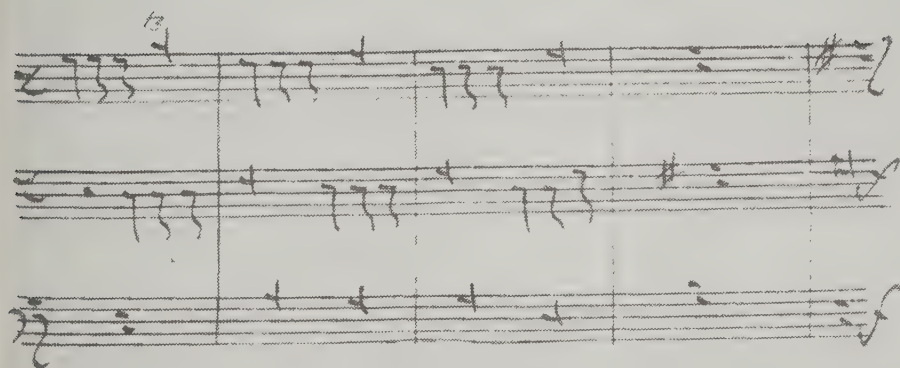


Вообразъ тре низшѣстоіе
къдн снѣс:

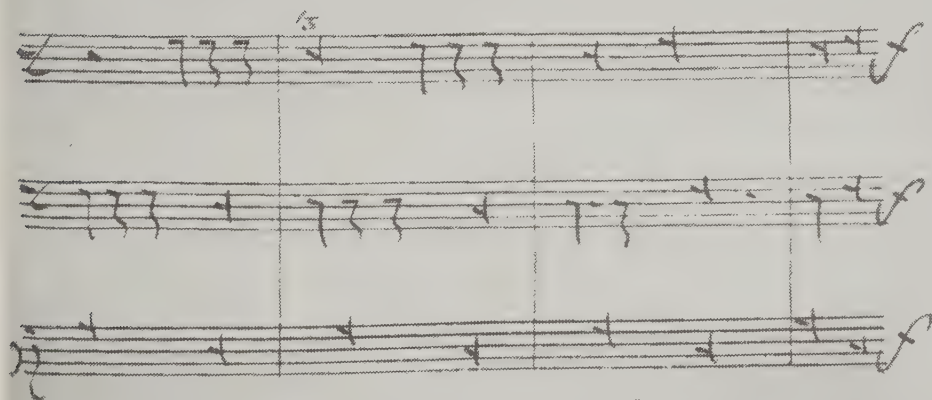


СПОСОБІВАНШЕ, ЛІНІНКИ ТЕРЦІЙНОЕ
 СЛАВЕНСКИМЖЕ НМЫШАГНІЕМЪ ПРОЛНОЕ,
 ВІИЩЕ :

ЧРЕЗЪ ВОЗШІІТВІЕ.

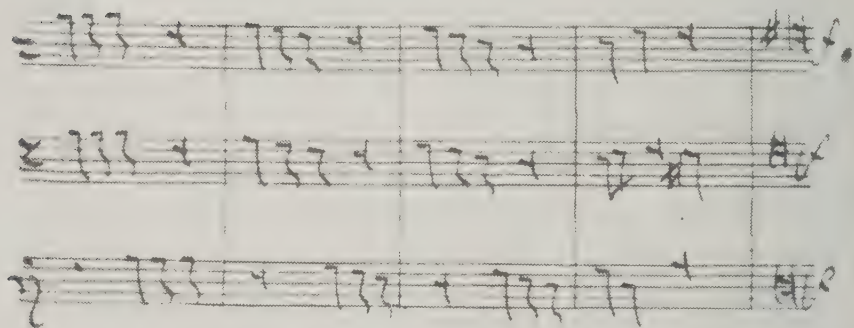


ІІН ЧРЕЗЪ НИЗШІІТВІЕ,
 'ЩЕ .



(послѣдующее четвертое, именуемое
латинскимъ и мышленіемъ, кварталомъ
славенскимъ же твердое сіѣ бѣжити добра.

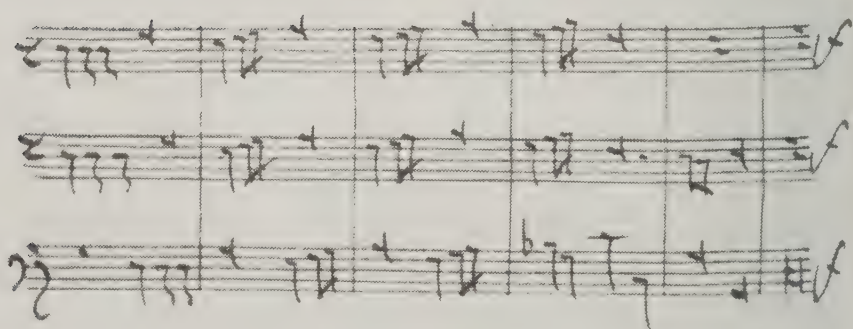
Ѹс вознѣствіе.



ВООБРАЗЪ

крѣзъ назидаткѣ

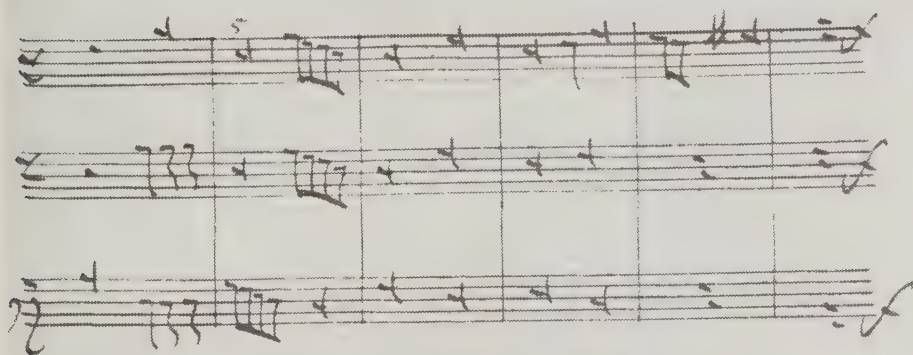
тѣе.



Способствіе платное именуемое лптинки
измышленіемъ квинтальное, славенскки
же платальное что буди вообразъ.

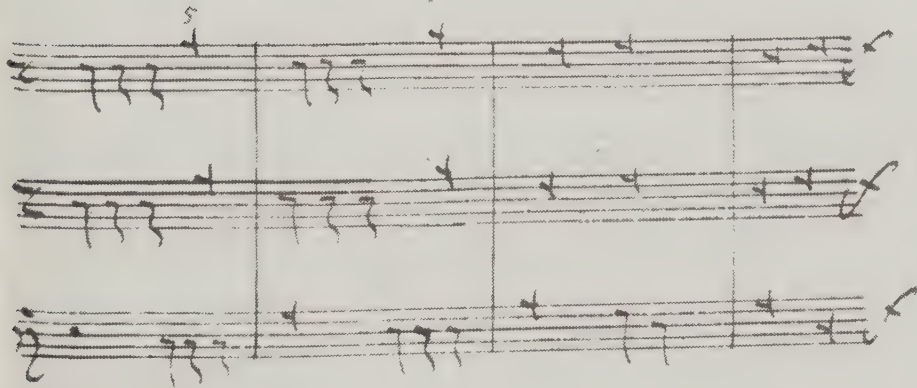
чрезъ кошествіе.

снце :



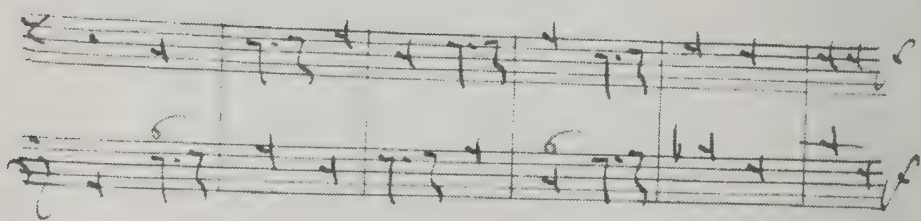
Ипакнчрезъ нншесвіе

снце :

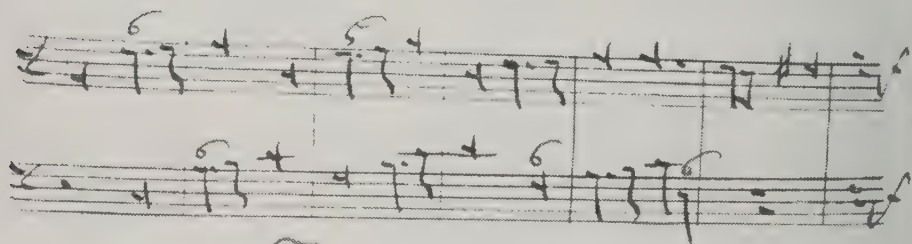


Способствіе шестое именованное латин-
скимъ именованіемъ сестайное, славен-
скимъ же шестайное что бѣди вообра-
че возшестіе

снце :

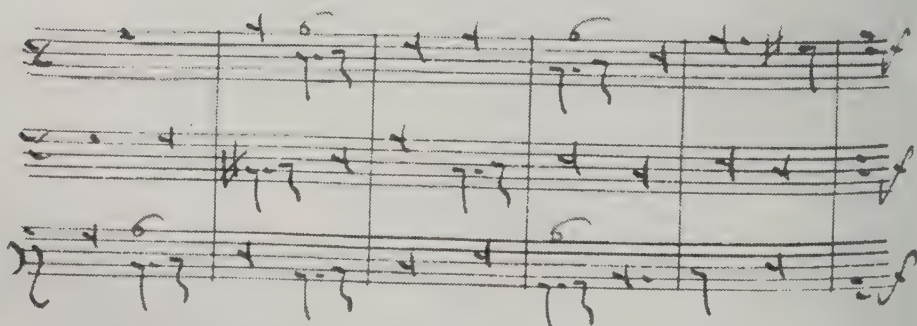


или снце :

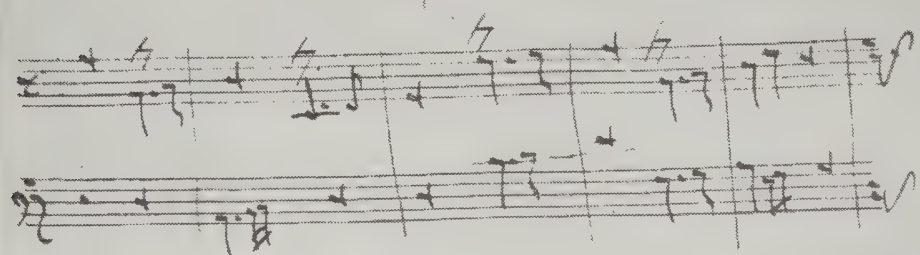


че низшестіе же

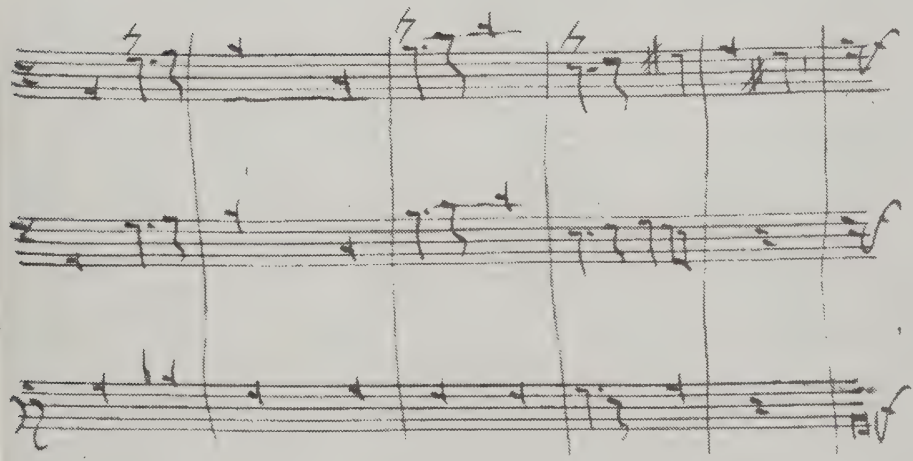
снце :



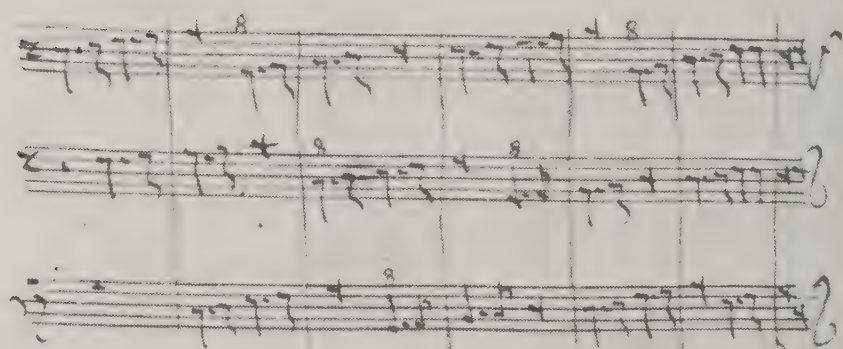
Способствіе сѣмѣ латинскимъ и мы-
 шленіемъ септимальное славенскимъ же се-
 малное что бѣди вообразъ чре возшедѣе
 снце:



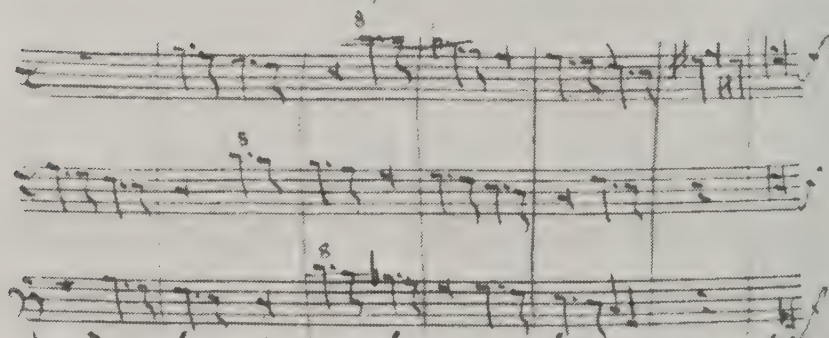
Тѣкоже чре низшѣе
 вообразъ:



3
 способствіе оное мѣтѣнскимъ измы-
 шленіемъ октавѣнное . славенскимъ же
 омаиное что бѣди вообразъ чрезъ нишѣвіе
 снѣ :



Икоже вообразъ бѣди чрезъ нишѣствіе
 снѣ :



когда хоцеша трудностейъ кляковъ
 писати чрезъ снѣвые написанъ ^{бо} стѣвѣа

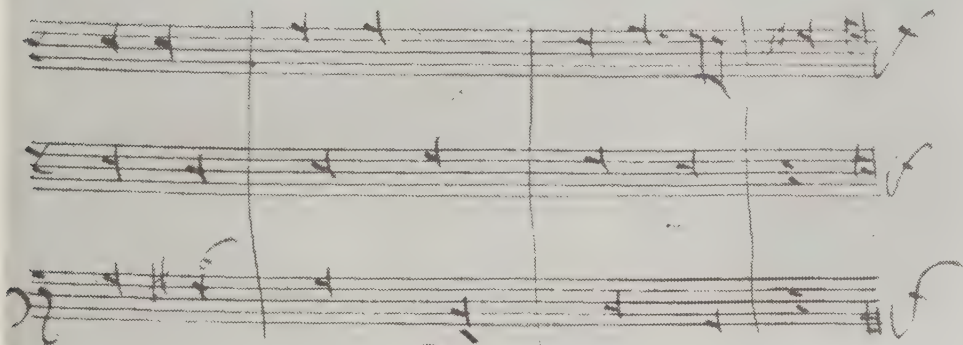
ГЛАВА СЕДМАА

о́бещіе за́вѣнны, и́же злыи напредъ пи́сани.

Зри:

рѣкоу́хъ пер́вѣе о́соголѣвшихъ, како
пи́сано и. по́мглетсѣ кѣвинтѣ и́дущи
зѣвѣ, гдѣ како по́мглетсѣ всѣхъ
вѣрнѣи́хъ пѣнѣи, вѣзносѣи́хъ въ
кѣвинтѣ: вѣрнѣи́хъ како по́мглетсѣ
всѣхъ.

И́машинъ о́бра:

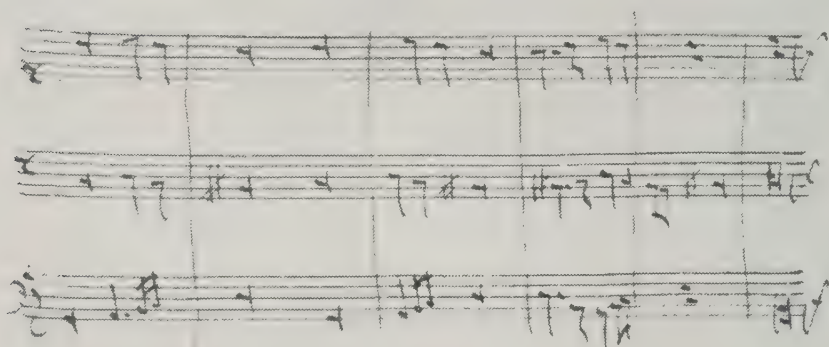


Зри:

рѣкоу́хъ, прѣ́жде о́тѣтыи́хъ дѣзносѣи́хъ
по́мгати и́сѣя рѣкоу́хъ наплатѣ ко́гда сѣтъ
падѣжи о́семъ оу́же и́мѣѣи́. и́иѣже
по́бѣлю та и́осѣмъ ко́гда и́мѣтъ но́вы
мно́жнцемъ падѣжныа и́послѣдѣи́хъ дѣзносѣи́хъ,

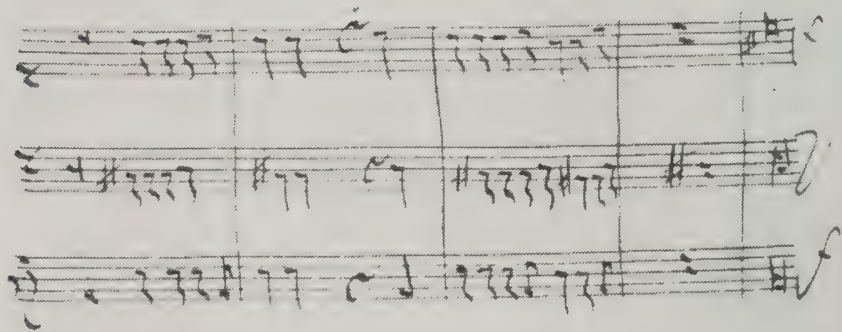
І в то вѣмѣ бѣдетъ вѣсѣ множицею
сопиймѣ ѡ восходѣти написмо .
І мѣши поигати дѣзиси .

Восбрызъ:



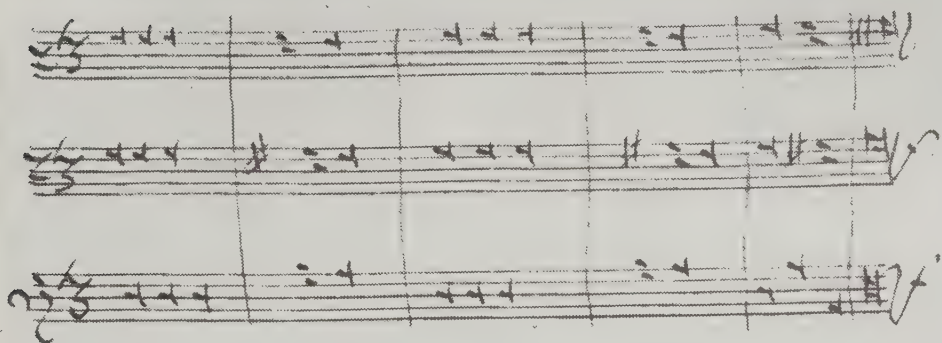
Такожде і днеси і мѣши помѣти .
когда вѣсѣ множицею сопиймѣ . восходѣти .

Восбрызъ:



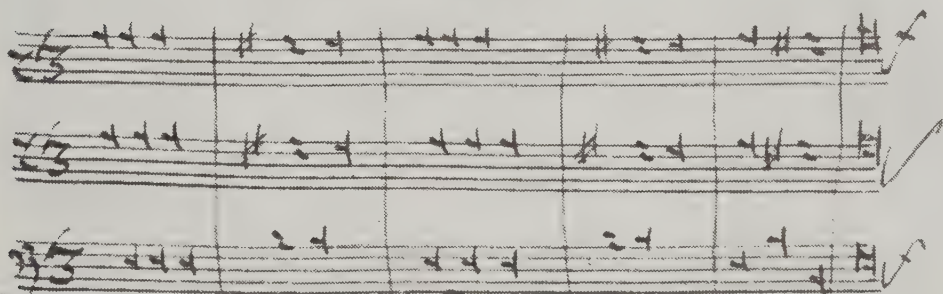
131
 Такожде и сими, и мши полгати
 когдѣ бѣхъ множицею, ударяетъ сопи-
 смѣ на а. нетворѣща падежи.

Воскрѣтъ:



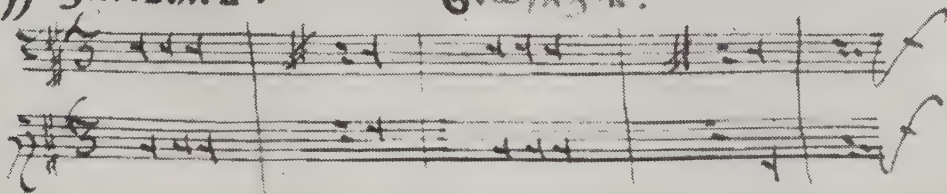
Такожде, и сими, когдѣ бѣхъ сописмѣ с.
 множицею ударяетъ на. н.

Воскрѣтъ:



Такожде и сими, когдѣ бѣхъ множицею ударяетъ спи-
 смѣ на. на бисмѣ и мши полгати и сево-
 дѣзниковѣхъ.

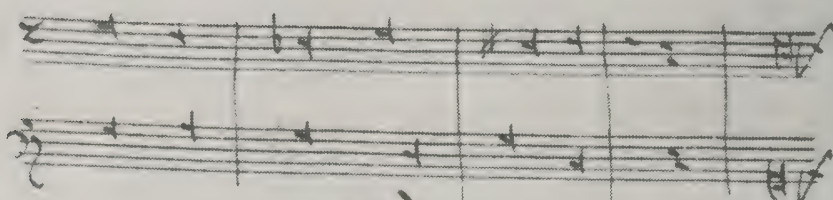
Воскрѣтъ:



Зрѣ:

Такожде и въ дѣлѣ и мѣшѣ полагати
дѣлаи когдѣ прѣжде вѣсть в. послѣ
помишлетъ дѣланный .

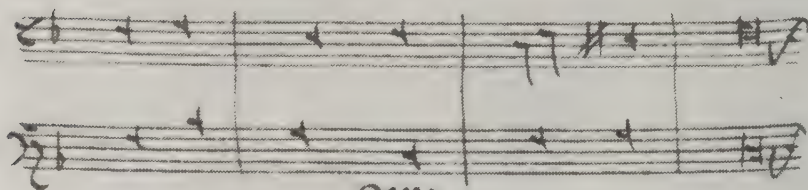
Въобразъ:



Зрѣ:

Въ дѣлѣ и мѣшѣ полагати на
и дѣлаи когдѣ прѣжде вѣсть всемъ
мѣшѣ послѣжде наставитъ дѣ-
ланный . вѣми . что вѣди .

Воскрѣзъ:

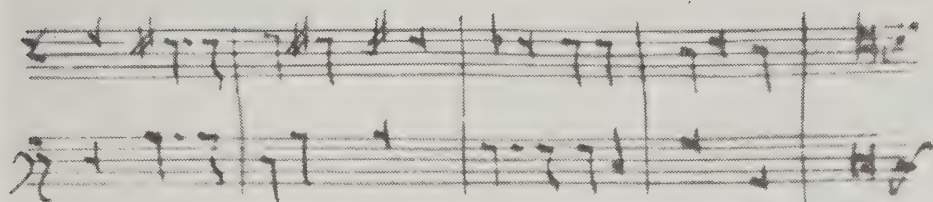


Зрѣ:

Когдѣ прѣжде вѣсть дѣлаи послѣжде
наставитъ дѣланный когдѣ и мѣшѣ полагати .

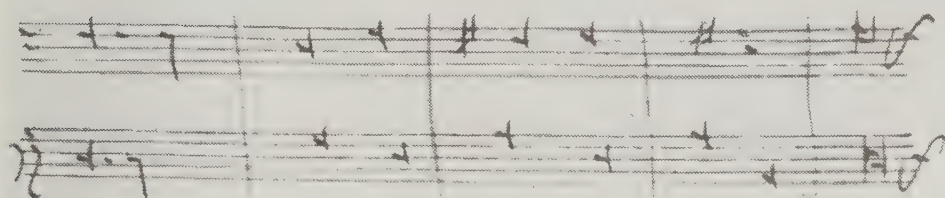
Вообра:

163

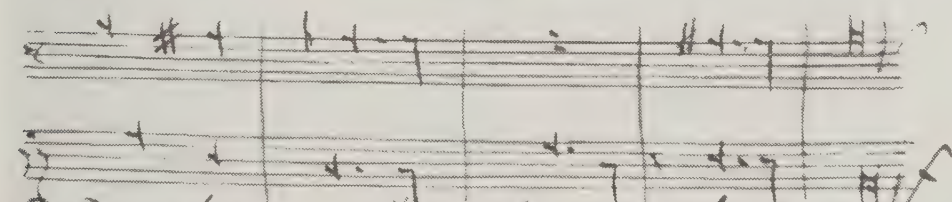


Нли погди киклєтнъ прїждє С. поїлѣ-
ждє настѣпѣтнъ снїмн . ймашн пом-
гїпн дїїзнєх :

Вообразъ :



Тїкождє й на д . ймашн помгїпн б .
кдѣрїлнмъ . тїкождє йвопротїнѣ писмє
нахъ сїл ймашн сохрїлїпн нїѣждє
кдѣн вообразъ на д . б .



Вто врїмї неєтн фа . столїцїд на д . б .
тоїмо простїе дїо . нонє д фа .

Егоже нѣжѣи нѣмѣхъ сѣи вошвѣніи со-
гласнѣишиха нѣмѣхъ закоудѣ нѣмѣхъ
полагаетъ вѣмѣхъ вѣ. коудѣ прѣжде
вѣмѣхъ сѣи пѣкиже послѣдуетъ
сѣи нѣмѣхъ полагати вѣ.

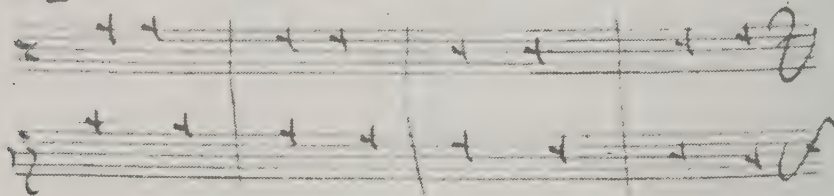
Вѣмѣхъ:



Тоже подобіе нѣмѣхъ храниши нѣво-
прѣмѣхъ дѣмѣхъ нѣмѣхъ.

Знѣ:

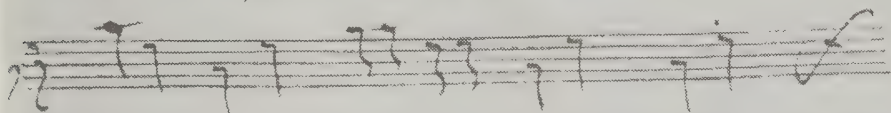
Сѣхъ нѣкларѣхъ нѣкларѣхъ нѣмѣхъ по-
лагати вѣмѣхъ пѣмѣхъ, нѣмѣхъ дѣмѣхъ
сѣхъ поскѣхъ, нѣмѣхъ пѣмѣхъ поскѣхъ



Зрн:

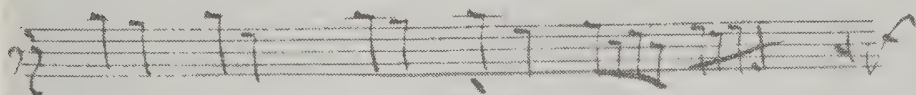
105

Противо грамѣтннк мѣснїїспѣнїї єї
Єїть неспрѣное пѣнїє блїсовое .



Сє лѣще Єїть нспрѣвилл хорѣлнго Токмо
нѣже грѣво ннеслѣко вѣдѣщнїї пѣнїє
напїсано лѣуше тѣакш нкрѣнѣнїї помѣнїн.

Водбразъ:



Зрн:

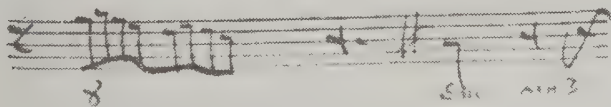
Нлїїл Єдннотлїснїл словеслѣх . н . вѣзлнї
нлїплїчє вѣлїл нспѣно ноплїсно полѣгѣ
понѣже толстѣлїмѣ блїсо зѣвѣтї лїкн вѣлїкѣ.

Водбразъ:



Чтѣ моѣе блїтѣ вѣлїлѣх , вѣнїкїнѣх , н
вѣтѣнѣх , понѣже тѣнїкїл євѣтѣ нѣхлї глѣсн .

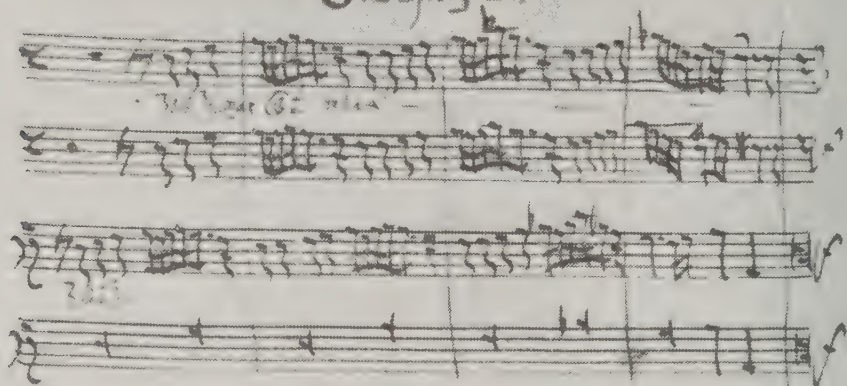
Водбразъ:



Зүн:

И всѣхъ такожде вѣдѣныхъ нотъ быва-
ющихъ на н. токмо не вѣдѣхъ гласомъ
пѣснѣми бжовѣи. Иже сѣтъ пѣснѣ

ВООБРАЗЪ



Най свого вѣмени когдѣ чѣмъ їсть
бѣди обрѣнавскренїї гдѣ еще воокрѣ.



Нѣмъ сѣце поѣстествъ вѣщи

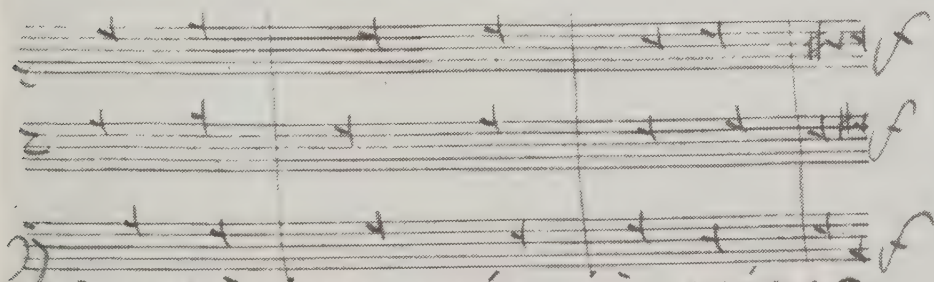
когдаже некоего времени полагаетъ въ
вѣзаныя непогрѣшительныя вещи въ то
время бѣе погрѣшеніе противъ грам-
матикъ мѣстныя спѣвъ иже на н. водо
воднъ обрѣиже херувимы



Зрѣ:

Ісѣ ёсть нескрѣно когдѣ трѣхъ поютъ
вкѣпѣ блѣ тѣноромъ и дискантомъ,
тѣноръ же поетъ вышней дискантъ же
нижнійшѣ ноты, что временемъ съ
малымъ, прегрѣшѣніемъ выкастѣ
Зрѣ нескрѣныхъ творцовъ пѣніа нѣѣ
же предрѣченный тѣноръ и дискантъ
дѣлѣмѣши.

Взѣоказъ:



сего когдѣ осьмъ гласовъ или множе
поютъ мошнотѣ и несохранѣти.

ОННВЕНЦІН

сѣн рѣтъ изысканіа пѣніа кѣнодѣри.

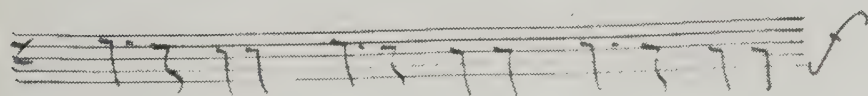
Сѣще и всѣтеское изысканіе пѣніа ёсть
впрѣкѣхъ нѣже подѣ нѣтѣдѣ илѣши
мышлѣн сѣа оу же концердовѣа, оу же

Єстєственныа нондиплѣ сплѣстовѣ
сполтѣстовѣ четвѣртокѣ сполтѣвѣ
токѣ невѣзаныхъ и вѣзаныхъ. Яко
же соппропорцій пикантѣ споековѣ
семѣ мѣснѣи веселой и пѣиной и
смѣшаной и ли сопѣиѣ ирмонойнаго
ипроѣиухъ . сирѣчь фѣлмовѣ и пѣиенѣ
антифоновѣ и догма црковны.

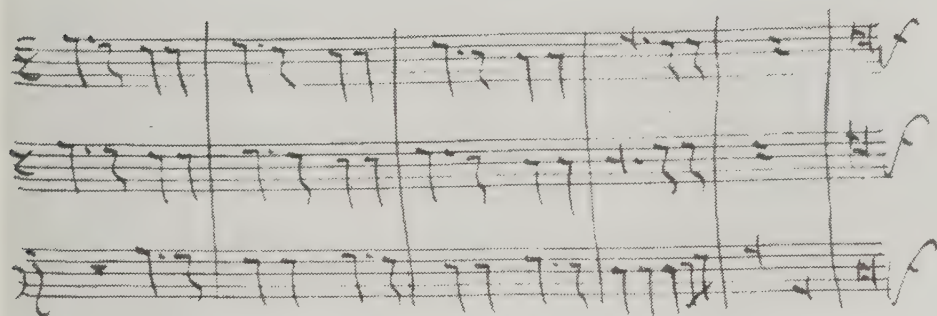
Одиспозицій сирѣчь ордложіи пѣиѣи хжі ти смѣшаннаго.

Пѣиѣе коѣ люво кѣкѣ разлѣгѣи
оузнмѣ выішей . нѣѣже то вѣждѣ
и виждѣ иже воіно ти какоѣ люво
пнѣиѣ . нѣи сопнѣиѣ а . нѣи зѣи
нѣи сѣи . и проѣиухъ пнѣиѣиѣ смѣ
шлѣти пѣиѣиѣ и зкоѣи люво мѣ
снѣиѣи сѣже раздѣиѣи нѣи веселой .

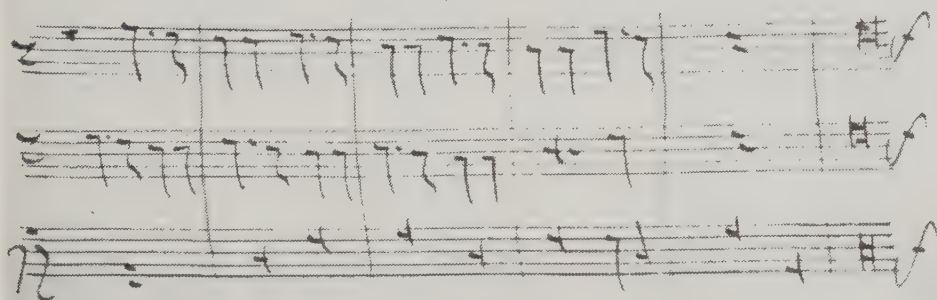
или специальной, или симфонической упо-
 юже, ниже видѣлъ еси нѣже ѿ
 брацаемся на первое слышаніе пѣніе
 сіе :



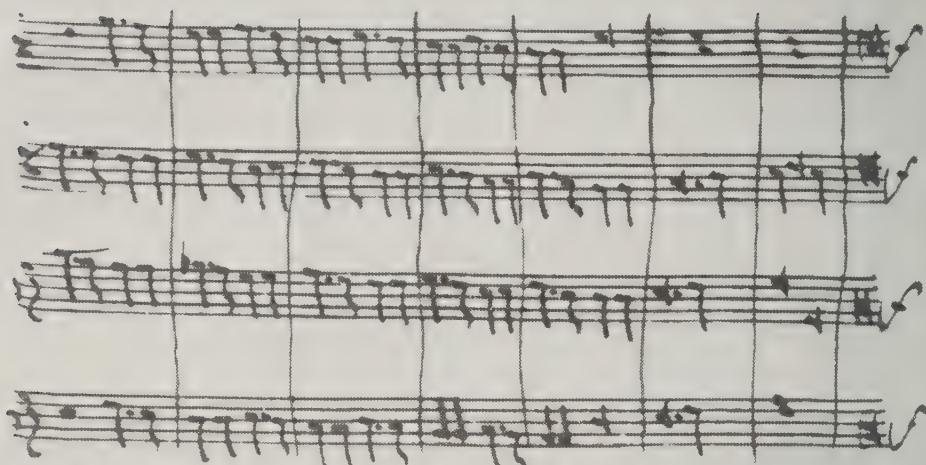
Сіе єдиноши въ концѣртѣ разлагѣю.
 сице :



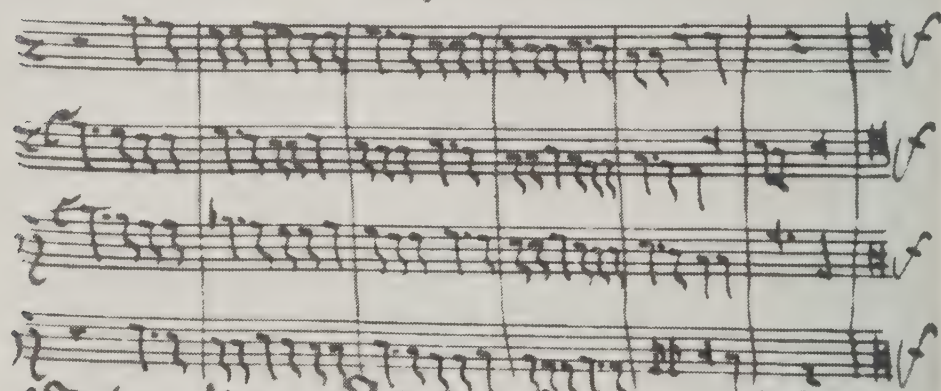
или вторично закождѣ въ концѣртѣ разлагѣю
 сице :



Най третійцею разлагая снѣ :
вообразъ :



Пѣснь четверцею въ контрапунктъ разлагая.
снѣ :

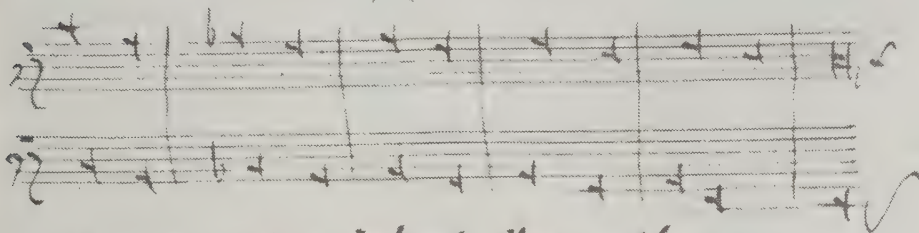


раждѣніе плѣни на вѣтъла твоѣ приобщеніе сподобитъ бо.
всѣхъ иже въ христіанствѣ онѣ сподобившѣся фанатизму свѣ разлагая.

Зн:

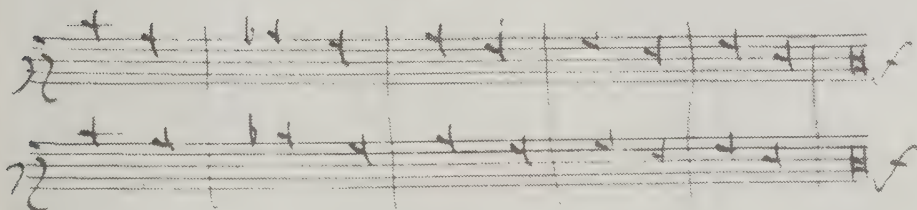
Противо граматикѣ иже есть небаго
когда бже повелѣ окупивом пое что бди.

Вообразъ:

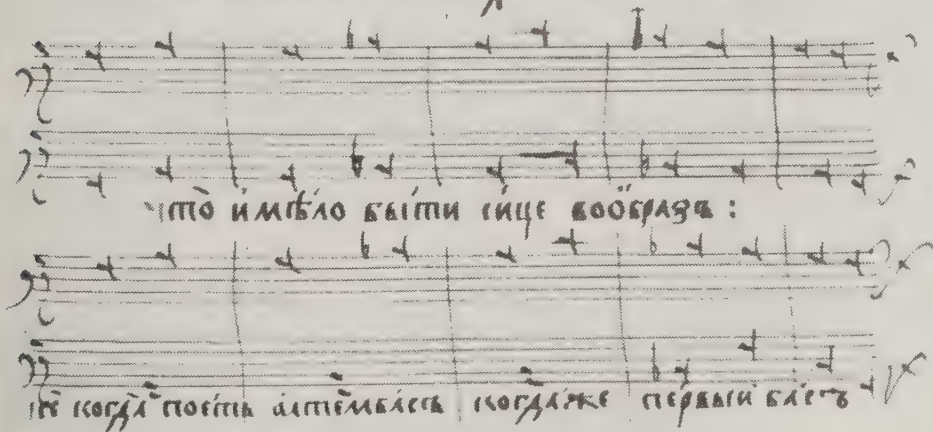


Что имѣли въспѣ оба пѣти.

ице:

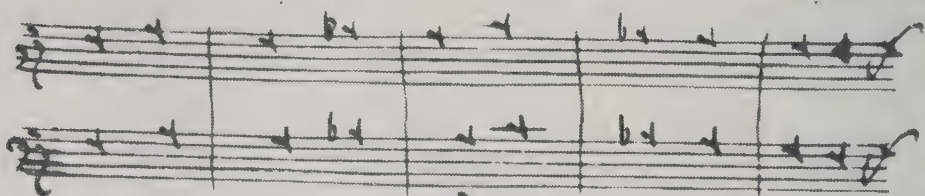


Всичьихъ бжовыхъ пѣнїа трѣбѣ ти
полагати якоже перваго тако и втораго:
иже небаго ввасяхъ бываетъ:



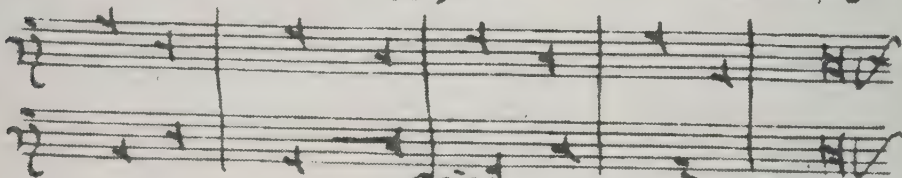
иже когда поетъ иже бже когдаже перваго бже

своїмъ кривою поєтъ омованіє втѣ
времѣ неліа втораго. вѣдѣ снѣмъ
имши помгати таже. Вообразъ:



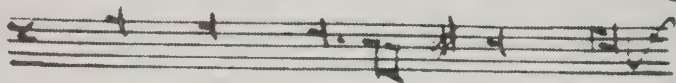
Зрѣ:

Противожъ сѣмъ бѣго бѣвѣтъ когдѣ
октавъ поютъ бѣсы невѣдѣ ноуѣтъ
воєдинѣ нотѣ хрѣдѣтъ. Вообразъ:

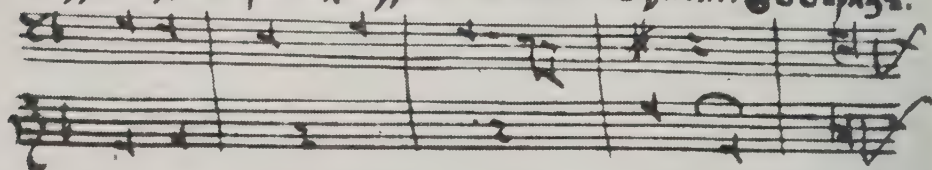


Зрѣ:

Нѣ єтъ противѣ граммѣтъ когдѣ поа
гѣтъ дѣзѣтъ и дѣтъ нѣдрѣтъ. Вообразъ:



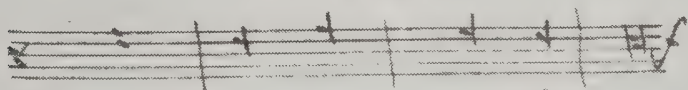
Здѣ поажѣтъ дѣзѣтъ на нѣмъ и дѣтъ и дѣтъ, ми:
ноуѣтъ во вѣмъ бѣго поажѣтъ дѣзѣтъ на нѣмъ
пѣтъ бою бѣ фл. поажѣтъ нѣдрѣтъ бѣмъ. Вообразъ:



Зрѣ:

Вспрѣдѣ глѣ опадѣху днѣ развѣтѣши
 ойныи глѣху, ꙗкоже оалѣтѣ. тѣмъ
 и днѣсклѣтѣ поимъ ѿ основаніи емоу
 иже єсть блѣ сѣа бо глѣи нанѣмъ
 основаніи имѣютъ иже мѣшно повоє
 и воленіи нектоиже нѣтъ екопорои
 нѣало єго блѣ поимѣти чѣо бѣди.

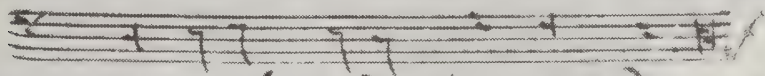
Вѣобразъ:



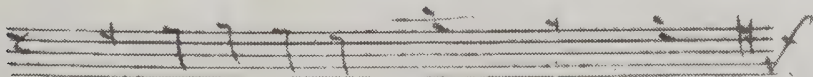
Здѣ єго нѣало блѣ сописмѣ. пѣдѣжѣ
 сотворнѣ на д.

Зрѣ:

Нѣтоимъ дѣрлѣное пѣнѣ превращѣется
 нѣемѣлѣное, ꙗкоже и нѣемѣлѣное на
 дѣрлѣное нѣопнѣмѣна нѣсѣѣ повоєна
 пнѣмѣна ꙗкоже мѣре. превращѣется на
 дѣсѣоре. и дѣсѣоре, на мѣре. бѣди. Вѣобразъ:



Иже превращѣн сѣе мѣре на дѣсѣоре. сѣе.



Зрѣ:

Когда хощеши временемъ естество
вещи изобразити чрезъ концертъ
единъ другого наизявѣе въ образъ
взыде на нѣбѣ. Зрѣе естъ вошествѣа и
когого либо . или каковаго либо прицм
пѣкиже когда спихъ бѣде и нѣ на земю.
нишествѣа трѣбѣ ти бѣдетъ и каковаго
либо потвои воли и развѣмъ и мыслѣ
нѣю сѣже спадѣжи приключившейся.

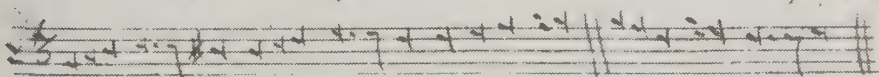
Зрѣ:

Сѣтъ ищевыхъ много иже творятъ
пѣнѣа неведѣюще правилъ и сѣ сѣ естѣ
ственнаго развѣа нообаче неокончен
нѣ : сѣкоже и тогѣ иже неучивыица
липортники . или поѣтники . временемъ
вирши пишеть . нообаче дѣвнѣетца
добрѣли или сѣо написалъ : такожде и
сѣи сѣмѣ подобѣ иже творятъ неучивыица
правилъ мѣсткѣнскѣй пѣжамъ пѣтѣмъ
неведѣюще пѣтѣа когда два приключитца
пѣтѣи дѣвнѣетца сѣи ли сѣго пѣтѣа и ли
такожде неведѣючи правѣ пѣнѣа творецъ.

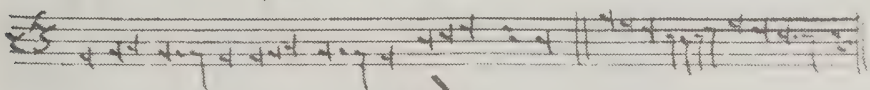
Зрѣ:

Сѣмѣ оужѣ опротивно правилѣ сѣтѣ пре
вращати всемо пѣнѣе напечалное . и пѣи.

аное нахвѣлоє , непомѣю дѣлаю бы пре-
вращеніе нѣти в нѣтъ но когдѣ немошно
сицевомъ превращенію быти полагаю
было бы вопревращеніи нѣты первою
пѣнію равнѣшии бѣдѣе сѣ пѣніе прѣдѣ:

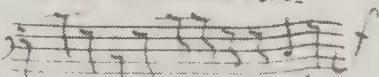


Но бѣе в нѣдѣ сѣмъ пѣнію воправленіи
немошно быти нѣта в нѣтъ превращѣ
Его наслѣдствіемъ :



Зрѣ:

Воспомянувши наслѣдствіе вѣтвореніи
пѣніа и мѣши наслѣдовати зѣмѣ. То
рѣдѣ вѣтѣхого , иже состави пѣни мѣтѣ
бы вѣконцѣрѣхѣ. Такожде бѣнѣи мѣнѣ
коленѣдѣе и ѡлѣни , аще и вѣе такожде
но бѣе в хѣрѣлѣномъ пѣніи и ѡ ѡмѣнѣ
цен хѣрѣлѣномъ пѣніи пѣице:



воконцѣрѣхѣ таже наипачѣ и вѣконцѣ
рѣхѣ и вѣконцѣйшаго творѣдѣ вѣтѣдѣ

нашего замѣрѣнѣ

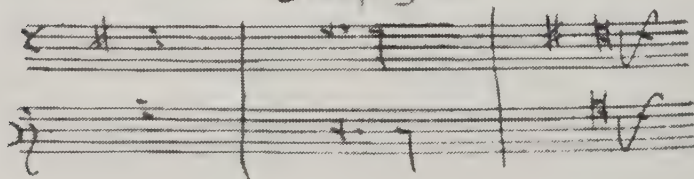
Зрѣ:

Акоже риторъ неѣще книгъ неѣдетъ
 совершеннымъ гланиа творцемъ ксеме
 же неѣдетъ множицею писалъ иѣко
 риторъ чѣще пишеть севѣ раны
 повѣсти красногланіа прилѣти ипроча
 иѣакъ времени своего творѣща гланиа
 или повѣстиа кѣщи своей глѣ прилѣгае.
 Зрѣ иконописцовъ ииныхъ рѣкодѣлк
 лей иже ииѣтъ севѣ образы иконы
 писаніа или ииныхъ ииного дѣмніа.
 такоже иѣи творѣе пѣніа послѣша
 кше глѣ лѣво ииѣднаго творѣща пѣніа
 воспріими ѣ навою иѣи тѣниѣ глѣ иѣи
 ши тѣе пѣніе каковаго правила или тѣ
 собствіа или рѣложеніа чѣо хранѣща
 ииѣторѣ, восвоемъ иѣи правилѣ ѣже ииѣ
 дѣи менѣетсѣ наслѣдованіе .

Зрѣ:

Никогда бѣти фѣ, вконѣной стѣи
 пѣдѣжи, или вѣдрѣномъ, или вѣемо
 лѣрномъ или вѣіезнѣвомъ :

Вокрѣзъ :



Зрѣн:

Дієзисовъ днѣми. снѣми. фнѣми. днѣми.
 нѣми. вѣгда, вѣконѣчной стпѣла пдѣжн
 нмашн полагаши сѣже. вѣгобыкновѣны
 нзавѣиствѣхъ пдѣжхъ :
 вообразъ.

The musical score consists of two staves on the left and two on the right, with a central rectangular box. The box contains the text "днѣми." and "вогнѣобыкновѣны пдѣжхъ дієзисы." The staves contain musical notation and some text fragments. The left staves have the text "снѣми." and "днѣми." above them, and "вогнѣобыкновѣны пдѣжхъ." and "днѣми." below them. The right staves have the text "днѣми." above them, and "вогнѣобыкновѣны пдѣжхъ." and "фнѣми." below them.

Зрѣн:

Сѣн дшнцѣ, сохрани сѣбѣ вообыкно.
 вѣнныхъ пдѣжхъ .

Вообыкновенныхъ же пдѣжахъ конѣтъ
 что речехъ, никогда не бывають. Фѣ.
 тоѣмо или снѣ, или днѣ, или снѣ, или днѣ.

Вообразъ:

снѣми

ангелъ.

Вообыкновенныхъ пдѣжахъ.

Діевны.

днѣми.

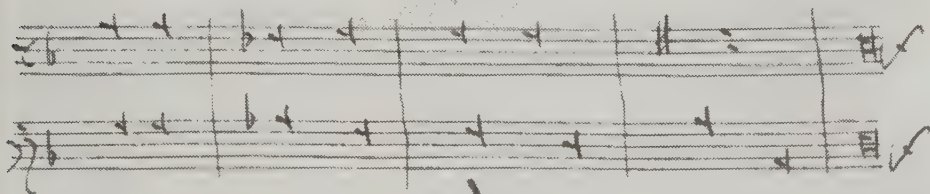
Зри:

Суди́ко сѣе́ и́маша вѣдѣти и́же о́почѣ
 днѣхъ снѣхъ глѣ пдѣжахъ нонѣотвѣхъ
 сѣже погрѣхъ полгѣны бывають что
 вре́менемъ и́тѣмо прикнѣхъ не погрѣше
 ннѣ.

Зрѣ:

когда прежде, выѣтъ бѣмоль на е. поѣтъ
же на ставѣтъ е. двѣмоль, еи. и
машин поставлѣти дѣзиса. Закоже ина.

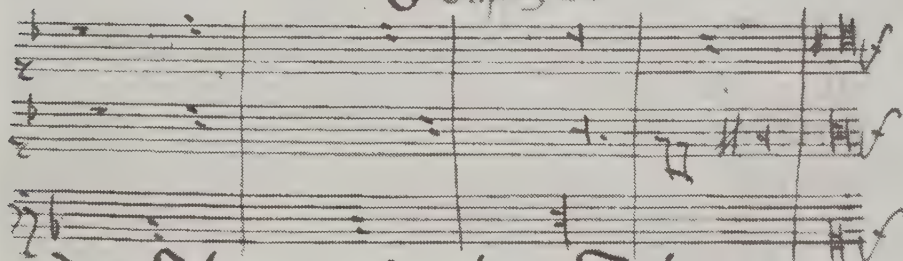
Вообразъ:



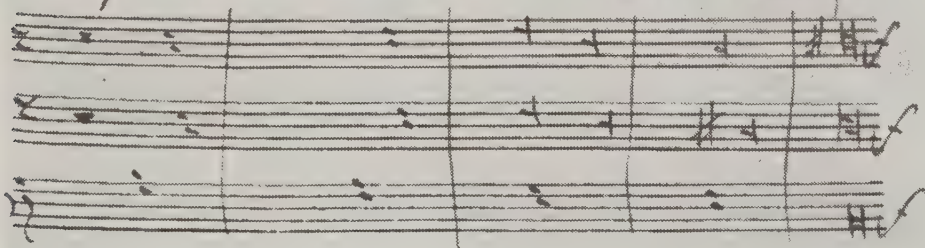
Зрѣ:

Контрапунктъ выѣтъ иицева ии го.
гда бѣтъ во шествѣтъ прочіи же смѣсы
ни шествѣтъ :

Вообразъ:

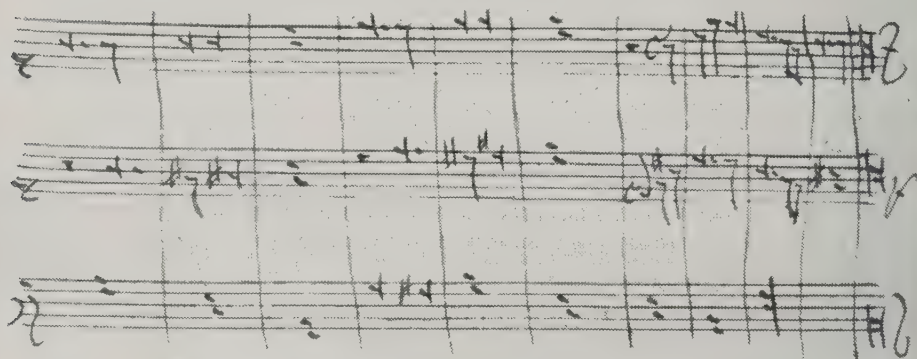


или проѣво когда бѣтъ ни шествѣтъ
вторые же гласы во шествѣтъ : Вообра:



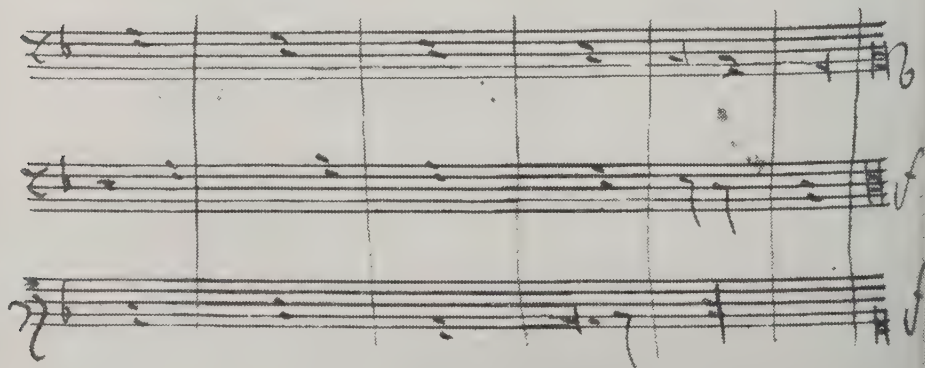
Зрѣ:
 Контрапунктъ временемъ бываесть
 чрезъ секунды прекрасны :

Вообразъ:



Или такъ, вѣнорѣхъ или войннѣхъ
 гласѣхъ и маши помгати всѣхъ
 и дѣже бѣсъ свое содержитъ основа
 ние прочѣе гласы контрапунктъ
 секундами :

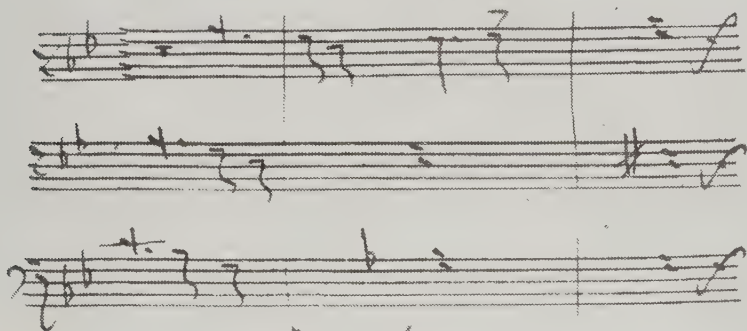
Вообразъ:



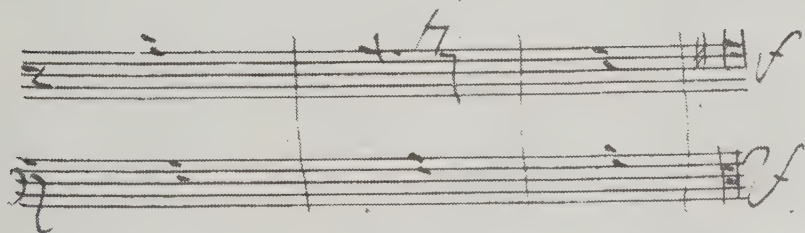
Зрѣ:

Сѣптимы найпаче помгѣмъ себѣ въ кон-
трапунктъ и дѣла на дѣлѣ нападѣжъ

Вокразъ:

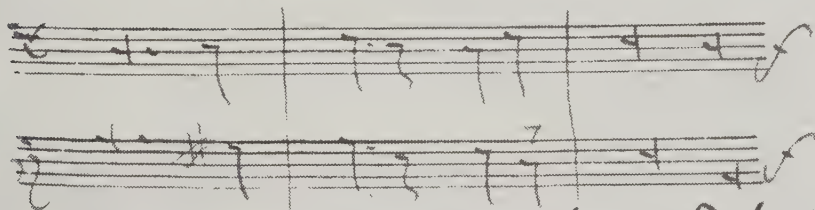


или сѣще:




или сѣще

или окраски.



Сѣже въ вѣрствѣ или въ подмѣстѣ, нонѣ въ мѣстѣ.

Что́ есть ли́га ; ли́га лѣтинскіи : см.
вѣнскіе же союзы ко́гда по́дѣтъ и́ли и́и
ноты́ е́динъ сло́въ полагается на
писаніи же сѣце : 

A handwritten musical score on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and bar lines. There are some corrections or erasures visible above the staff.

Некѣжды постижаша въ мѣсто со-
юзѣ дѣзны соже быхраниа вобрѣдѣ
снцѣ :

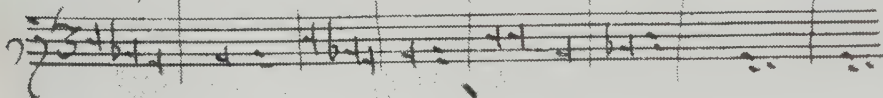
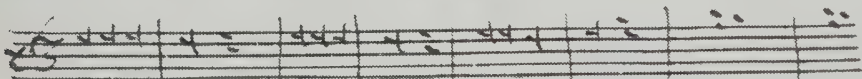


Усхмнѣѣа все или зѣлѣ или соинныѣ
гласовѣ и мши творѣти пѣніѣ всеѣ
ти сице и вѣщекѣи когдѣ хоуеши дѣѣ
ѣдинѣ поѣтъ что може бытъ и въ
времѣ когдѣ поѣтъ теноры зѣсомѣ
или алты. или дисканты бѣа творѣти
или прѣжде иныѣ смѣы осѣмѣ сице аки
Волѣе болѣе волиши иныѣ смѣы ворѣти

створивше и хъ бже похмиди прозвже
всоголосна бже прже нооваче иже
попвоих проиволни и смшленіи бди во
браз сіл пбни полна бже ласкавыи:

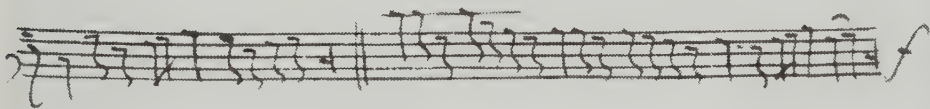


Зрже прже напни лта посмже бже
положилъ бди тожже вообразъ сице:



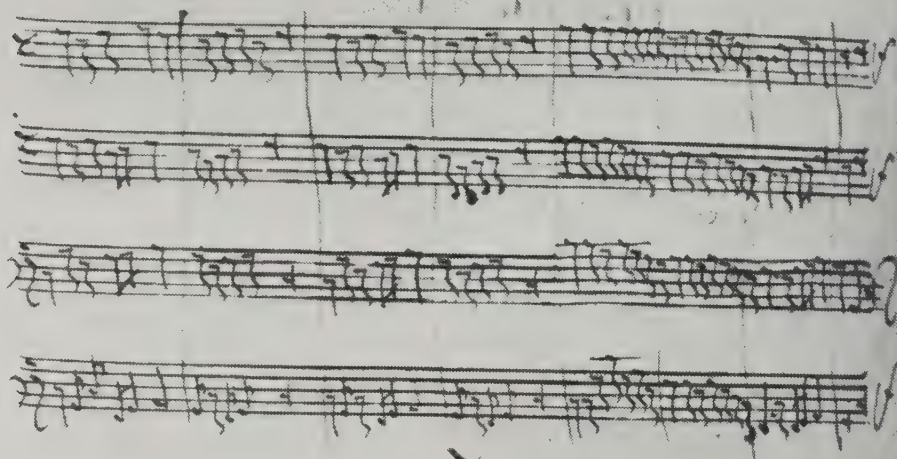
Зрн:

Нетокио стихи осмогисныа творни
мошно збже ноипбни якоже и
маши образъ подобіа всей пбни
яже еста месса прінде вомиръ:



Здѣ Зрнши бисовое пбніе и раз
мбши спаджеи бисовы иже бже

имѣюще прочіа сѣмь кнѣмъ прилаганіе:
снѣ:



Знѣ:

Что ѿзъ замѣлѣхъ о тѣмъ, ноне
слѣдъ понеже тѣмъ сирѣчь гласъ по
добавитъ іеромологѣмъ починѣ црков-
номъ нонеминѣщаго пѣніа сирѣ
ѣдинаго, подрѣгнѣмъ гласѣщаго рѣчи-
ми нѣмѣтѣми, наслѣдствѣнѣще нѣже
именѣстѣа фрікѣтѣ, нѣли инако пѣдѣтѣ,
а тѣа кѣмъ побѣно гласѣтъ мѣснѣнѣтѣ,
сирѣчь тѣмѣмъ баітѣнѣдѣ, ѿ нѣрѣ. ѿкѣже
имѣнѣнѣа ѣдѣ ѿгѣмъ сѣсѣлѣ нѣже ѣдѣ ѿ пѣнѣа
нѣже ѣдѣ ѣ. Тѣмъ же раздѣмѣнѣ нѣспрѣдѣмъ тѣмѣ,
нѣже посрѣдѣ пѣнѣа бѣвалѣтѣа нонемнѣтѣмъ.

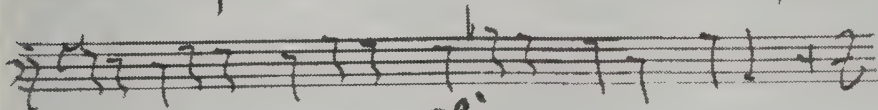
Зрѣ:

125

Клѣрты и сѣхты и менѣются грѣхески
тѣхтоны. Гирѣчь необаکنونныи.

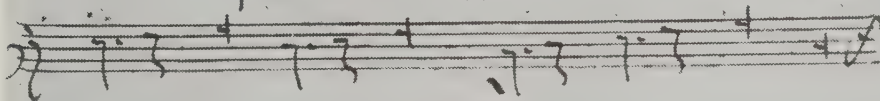
Зрѣ:

Прекраснѣйше возшествоє на ково любо
бываєтъ наипачеже смѣшеннѣ сиче
бывиѣ образомъ вначалѣ: Вообразѣ:



Зрѣ:

Такожде и прекраснѣйше нѣшествоє
смѣшаннѣ полагаєтся влѣсѣ илѣ вѣо
емѣ любо глѣсѣ ище и многажды, на и
пачеже сиче илѣ подобнѣ. Вообразѣ:



Зрѣ:

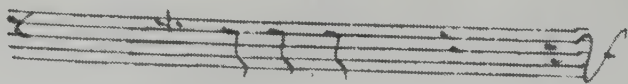
Пѣиктъ сирѣчь пѣица когда стоиѣ
привѣхѣ тѣкѣа єсть тѣкѣа, когда
притѣкѣа єсть пѣтѣкѣа. когда привѣ
а тѣкѣа єсть чверѣка єдинѣко сиче вѣ
жда что временемѣ тѣица стоиѣтъ ли
несвазанной чверѣки єсть, и єсть по
читѣемаа двѣжды свазаннаа: Вообразѣ:



Зрѣ:

Такожде подобнѣ бывають когдѣ
нѣ прѣполтактѣ тоука стонѣ
зачверткѣ рѣквизитѣ что бѣдѣ.

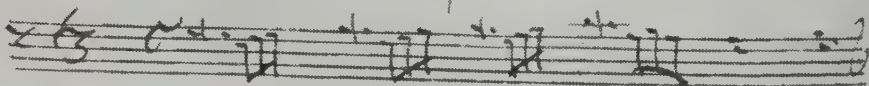
Вообразъ:



Зрѣ:

Пѣніа пропорціоннаго моуно пре-
вратити на не пропорціоннаго. Тако-
жде и не пропорціоннаго моуно пре-
вратити на пропорціоннаго и се
в контрапунктѣ бѣдѣ. а же вышѣ
положенное пѣніе превращаю на про-
порціи что бѣдѣ:

Вообразъ:

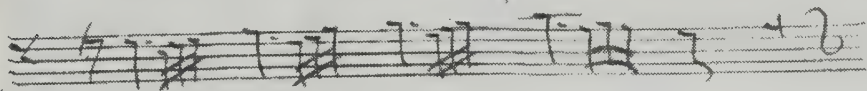


Здѣ зрѣши превращеніе фантазій не
пропорціонной на пропорціонную
Зрѣши же контрапунктѣ.





Зрѣ:

Рекоръ иже тоука прѣчѣтѣ не свѣдѣ

ной когда стонъ есть временемъ злѣ-
 ры въ злѣхъ совершенноже преложимъ
 всеи снѣ:



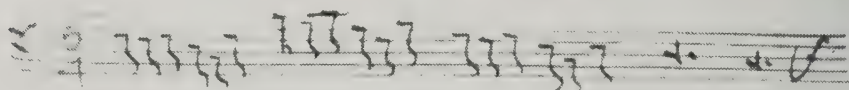
Знѣ:

Знѣ такъ не обраѣши когда въ
 полѣскомъ, гнѣвомъ с. тѣже пре-
 жде когдаже, во мѣши с. такъ бра-
 щешн снѣ преже въ мѣ чѣтырн чѣ-
 сткн снѣ  Знѣ бѣдетъ тн такъ,
 спорнценъ возмѣ двѣнадцать сѣла-
 ныхъ полганъ осмь  чѣтырнже
 ославляю воспрѣмлю третью
 поукн, нѣже въ чѣсткѣ снѣхъ сѣвъ
 злѣхъ, ры въ злѣхъ снѣхъ по чѣсткѣ
 тырѣ, бѣде снѣ чѣтырѣ въ злѣхъ и тѣ-
 ко бѣде снѣ чѣтырѣ осмь 
 тѣже и прѣла, доконѣнаго чѣсткѣ
 нѣчитѣюще обраѣшешн и мѣрѣнѣе.

Зрѣ:

Нѣкоже пропорція велика и мѣта всѣхъ
трипѣкты такоже и мѣла триполтѣ
кты и ли три четверти пикандаже и ли
шестѣ, четвертокѣ ра вѣзаны полтѣи
дванадцѣатѣже вѣпѣкты .

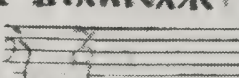
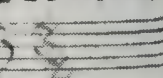
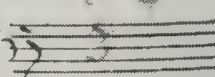
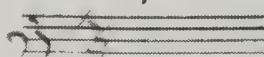
Вообразѣ:



Зрѣ:

Пиканда не ѣсть пропорція и рѣи нѣго
знаки столтѣ шестѣ и чѣпѣри, чѣпѣ
и рѣи того поинсподо чѣпѣ бѣио чѣпѣ
и вѣзаныхъ вполтѣи зѣѣже шестѣ
и чѣпѣ бѣи нѣкоро тѣкты измѣрѣлѣ.

Зрѣ

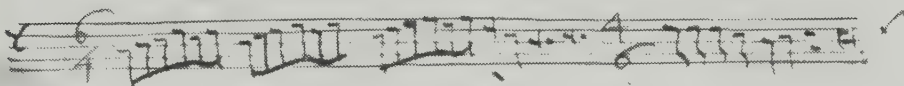
Пропорція велика совершенно сице на
писѣтся  нообѣте вообразѣно
вѣнѣе прѣиде сице на писѣтъ 
пропорція мѣла сице на писѣтъ 
или сице 

Зрн:

129

КОГДА СКОНЧЕВАЮТСЯ ПІКІНДА СИЦЕВІЕ
ПОЛІГАНІ ЗНАКН $\frac{4}{6}$

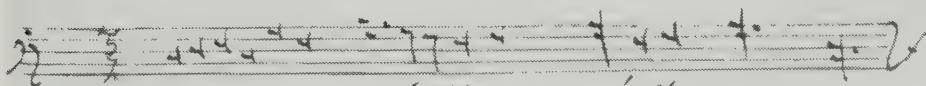
Віобразъ:



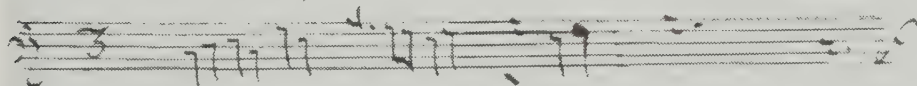
Зрн:

ПРОПОРЦІЮ ВЕЛИКІЮ МОЩНО ПРЕЛОЖИТИ
НАМАЛЮЮ ТАКОЖДЕ І ПРОТИВ МАЛЮ НАІН
КІЮ :

ВООБРА:

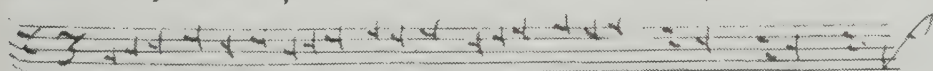


ВОПРОСВРАЩЕНІЕ НАМАЛЮЮ :



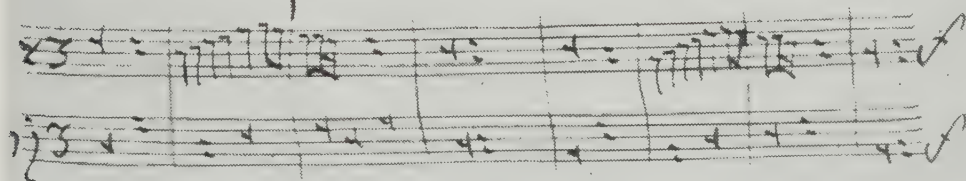
Зрн:

ПІКІНДУ МОЩНО ПРЕЛОЖИ НАПРОПОРЦІЮ: ВООБРА:



Зрн:

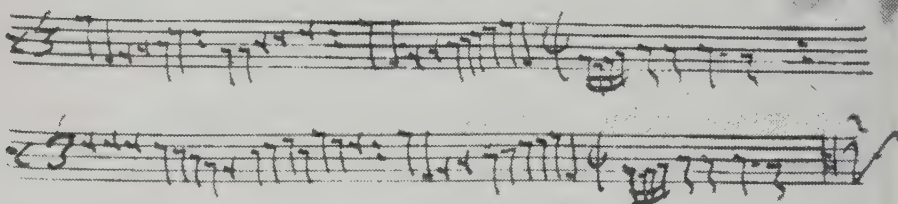
ПІВІНИ ВРЕМЕНЕМЪ ПОЛІГАНІА ЗНАЧАЛКЕ
СІМЬО ПІСКОЦІЙЖЕ ПЕЧАЛНАГО ПІВІІА ВООБРА:



Зрѣ:

Способствоваше оублаиное наипаче по-
мгается въ свѣтъ. Такожъ и въ концѣхъ
наше хощеши недобнѣ и труднѣ по-
нѣ писати убо сѣ мощно ти положи-
ти способствіе прѣреченное же бѣди :

Вокръзъ:



О ИРМОЛОГІОНЪ

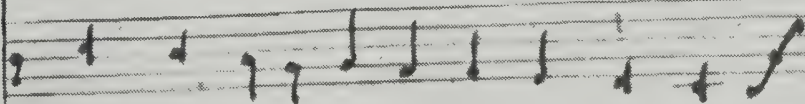
назвѣніе

Понѣже ирмологіонъ єсть члвкъ
мѣстѣи достѣнѣ оного зрѣ воспо-
манути нбо онъ вслѣдѣи основаніе
свое имать напѣвѣхъ писменѣхъ, а въ
себѣ токмо кромѣ сего иже іакѣ
назѣ, содержитъ ипѣніа єсть не кон-
цѣртоваго но естествоннаго прѣвѣла .

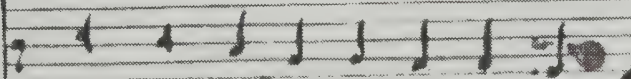
Зрѣ:

Рѣждѣнѣи ѣ оного сѣи что ирмологіонѣ

Сло пишуть такъ же Сло и повтъ Вуди
Піраато Тасу сіе пвнїе Сло писанное.

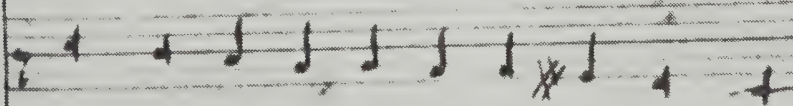


Писцѣвий нѣбѣ повтъ такъ и тотъ повтъ
нѣбѣ такъ написанъ на ф. нѣбѣ бы поста-
алати діезиса фисми, ище ж. И такъ бы бы-
ло, ми. нѣбѣ янобѣ вриши іто діезиса
нѣбѣ вѣо дрѣма нѣбѣ бы оно то пвнїе тако:



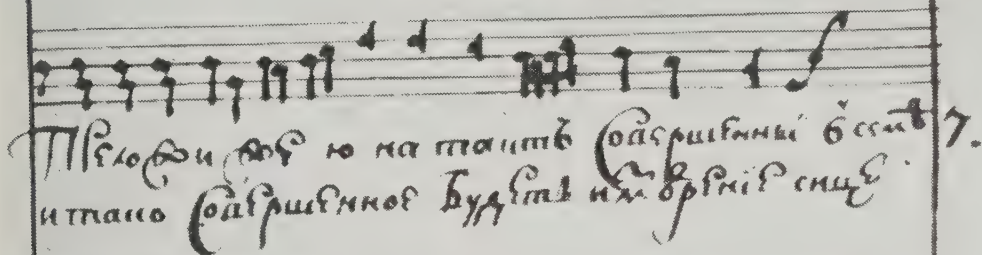
И такъ да бѣ и мушнїеи Іудетъ Кода вду-
рално поставленъ на, ф. діезиса фисми, ище ж.
И такъ Іудетъ вѣо дрѣма пвнїе свѣшнїеи
дураковъ го діезисовъ во обраѣ Іуди испра-
внїеи

СНЦЕ :

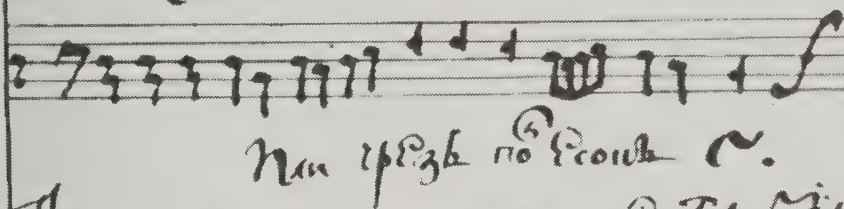


СМ:

Соты и пвнїе Ермолейновъ иже нѣмаѣ тавѣ = Не
ту Савршѣннаго мѣсто ти на соавршѣнны ста =
ннѣхъ Савршѣннѣхъ. А се или иже похвѣдѣннѣхъ или
иже пропорціи, или иже сѣмѣи, или иже члвкѣ.
Самъ по Обра дабудѣ со Ермолей сѣ пвнїе.
во Овразѣ:

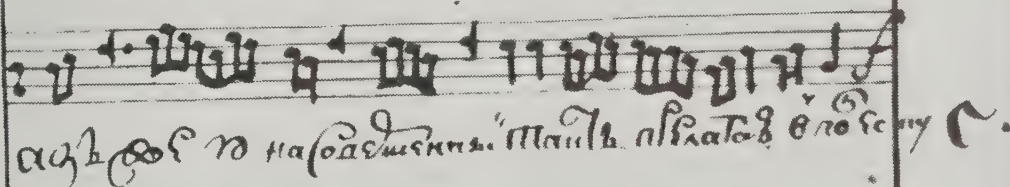


Прелюдиѣю на тавѣ Савршѣнны бѣсѣ 7.
итавно Савршѣнновъ будѣти или Овразѣ снѣ.

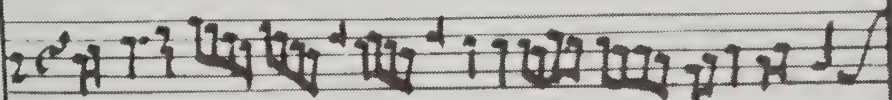


или иже по Овразѣ С.

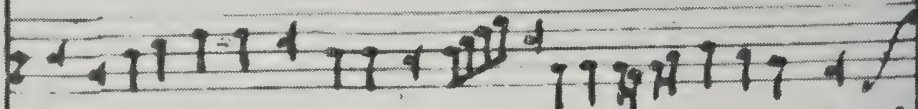
Вотъ дабудѣти прелюдиѣ Овразѣ Ермо =
лейновъ пвнїа исе иже тавѣ, снѣ.



авѣ С. по на Овразѣ. Тавѣ пвнїа Овразѣ С.

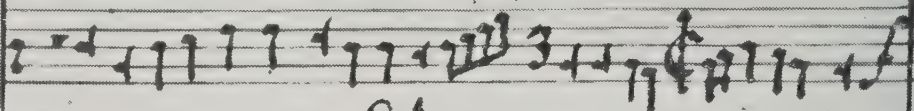


* Неподда неможно, тѣ по Есепъ или Сепъ,
 тогда пропорцію вѣдѣти во Овра да буди
 Пасха сѣщенна прѣждѣ по тримѣсѣ
 снцѣ :



а и пѣніе прѣдвѣщающе на Пасхѣ вѣдѣти
 пропорцію снцѣ :

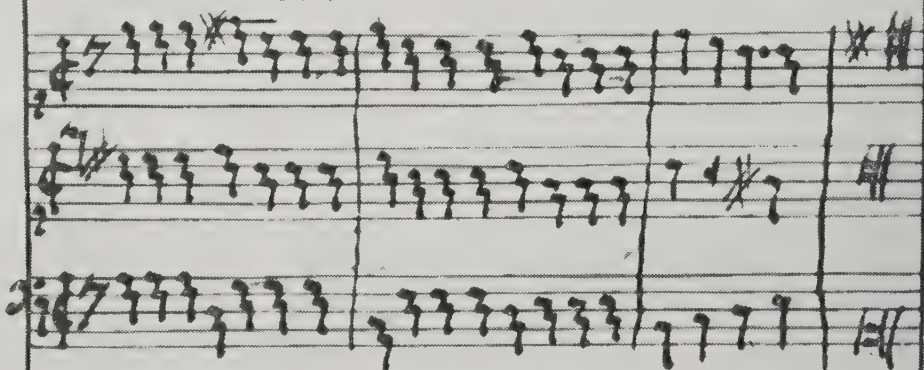
Во Овра :



Снцѣ :

Когда хощеши сродити пѣніе тѣ вѣдѣти
 по Есепъ или по Сепъ поимѣнныи поимѣнныи
 утаорити и поимѣнныи да аѣ вѣдѣти поимѣнныи

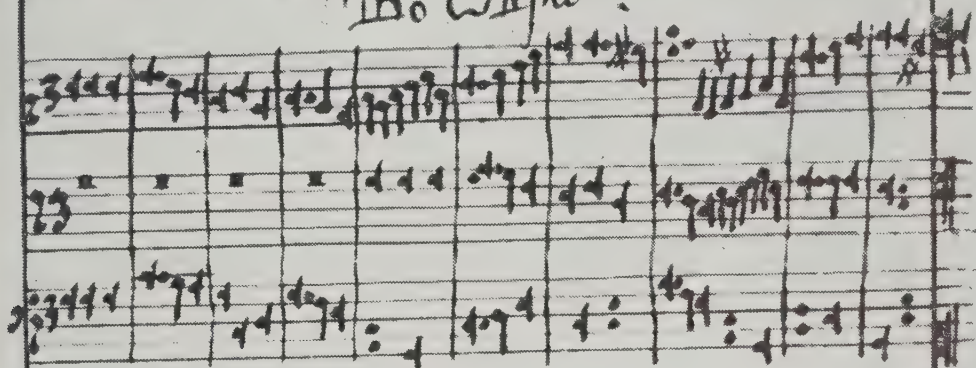
Во Сѣбра :



Зрн:

Прекрасне пѣніє Єстествомъ твоимъ ти рече
 и ти ми Концедоває

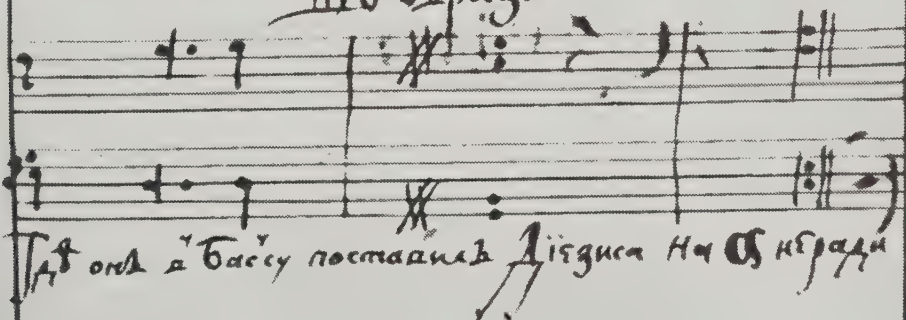
По образъ:



Зрн:

и сестра пошлѣніє в пѣніи погда в басу
 поставяє Дієзиса нѣтъ нѣтъ трѣтъ и се
 наипаче всема нѣтъ зми. прѣдводяще лати
 ская ноты на рѣсидъ. Гдѣ во сѣтани бачѣт
 рѣцѣ пѣніа напичуєтѣ. Дієзиса ради ор҃ганисти
 то бѣи онѣ взимає со онѣи Пискомъ Дієзи
 созвѣи Сѣпѣи онѣоу нѣтъ зми нѣтъ зми
 ащеи сѣвоу до пѣніи прѣводяще напичуєтѣ

По образъ:



Гдѣ онѣ в басу поставяє Дієзиса ии в негради

п'яті

тобто да не єсть Сини . Но да адина ор-
Таннестя на Єрвант со Писмо с Собасіє-
Сини . Навчє се бєтє Жєло поудави прє-
пожєщє и єсно тако Писанноє перебєтє
Бєжє и спєсєдє Прєводє написани .

ЗРН:

Стихє ни^лбо приємшє^л жєтєорєнію и каши она-
то брєжємєтєи Аноає д^нбєлє Єстєстєо дєо вє-
мє^л Жєхє пєсємє рєжєжитєи о^нато по поданно тєи^є
уїєнєв ащє^л нєудобно пєрєб^лжєтєи мєлєлє
Єстєстєа^л нєлє^л у^лб^лтє^л по Писанноє^л пєнєцєртєоаннєв^л
или по спєсєстєауєщє^л или по вєшєстєа^л и нє^л
мєстєа^л - мєлє^л рєжє^л по тєнєтє^л , полутєнєтє^л іас^л
тєо нєсєдєзєннє^л и сєдєзєннє^л , жє пєсєно^л прєпє-
цєіамє^л пєдєсєлє^л , или тєлєално^л , или мє^л тєлєннє^л мє-
сєнєнє^л , и тєно утєпєрєши тєлєнє^л ащє^л нєсє^л сєтє тє-
дєа сє о^лато .

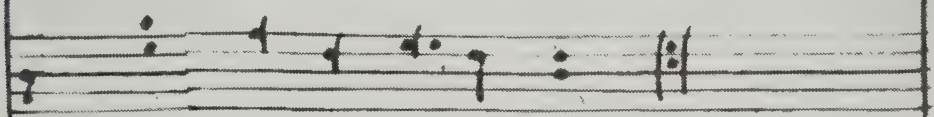
ОЄХОРДІН .

Єснє^л о началє^л до Жєсєнєнє пєлєнєтє^л :
Єхордїу нєрє^л нєгалє^л тєножє^л и мєлє^л пєлєтєтєи Жєнє-
пєтєрєдєтє^л вєдєтєи дє в началє^л бєдє^л тєи тєнєтєи ,

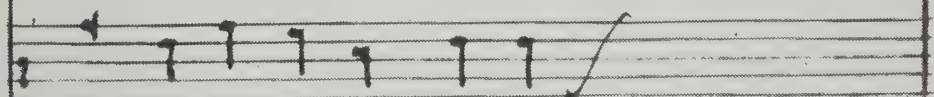
или =

или поспашы и поспашыи аще и сиртми
 Th о брѣдопріиіе ссти сѣи слава оцѣ и снѣ
 ѿ сѣ тпашы

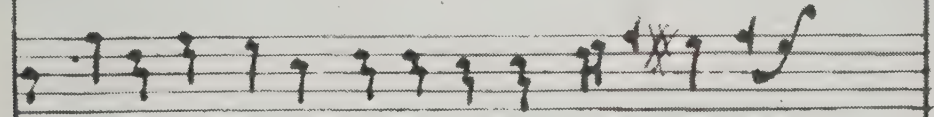
У а
 нѣ



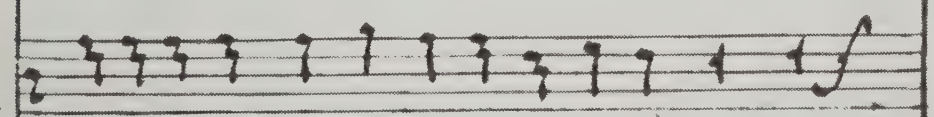
Th торнѣе ѿ сѣ поспашы
 снѣ :



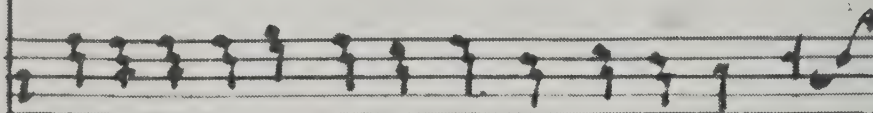
Th тнѣе ѿ сѣ сиртми
 снѣ :



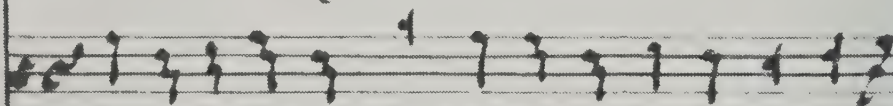
Th тнѣе ѿ сѣ снѣ снѣ
 снѣ :



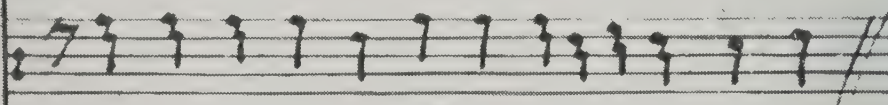
Пѣмърицѣхъ іре^мда^ми сая^мзанныя гас^мт^ми .
снцѣ :



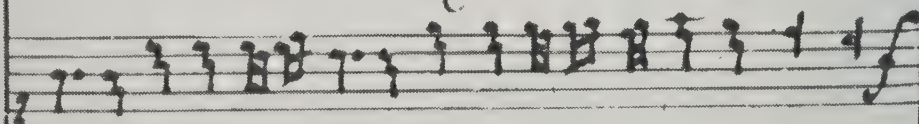
Шѣмърицѣхъ іре^мпол^мбени :
снцѣ :



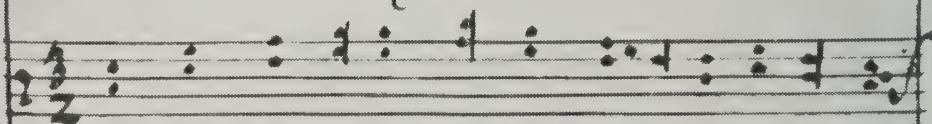
Сѣмърицѣхъ іре^мсени ,
снцѣ :



Осѣмърицѣхъ іре^мто^мти :
снцѣ :



Асѣмърицѣхъ іре^мпро^мпорцію :
снцѣ :

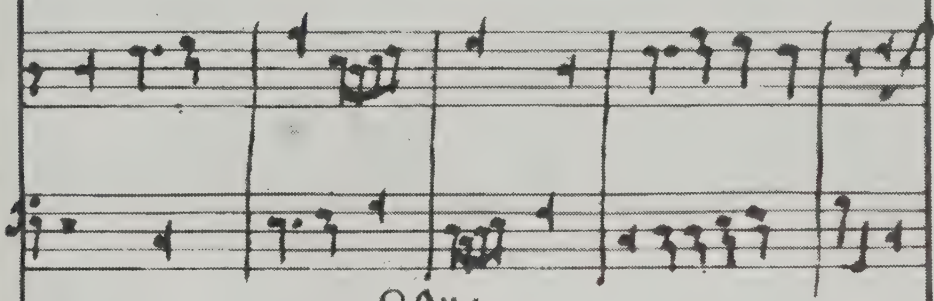


ЗРН:

Мощно ти положити Начало Стиха в нон-
 трапунитъ, или в Конце того в дошестайн н
 Нишестайн по елюбѣ Буди

у в,

Шо еѡба :



ЗРН:

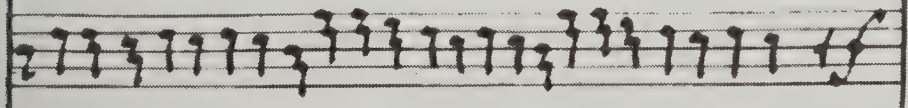
Когда ти Смыслъ исподаетъ Начало пѣннѣ
 до Даонхъ Тлабхъ, или трѣхъ Платѣ дѣ
 ануитъ.

Одмификаціи

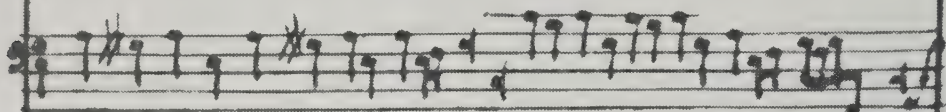
Сирѣ ѡ рошнрѣніи Пѣннѣ

ЗРН:

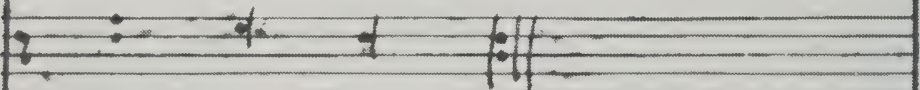
Расширять пѣннѣ мощно ти таможде яно пѣнѣ ѡбхордн
 единаго наипагѣ рѣти подоряще: или промѣнуд Мущнѣ Му-
 нннн платавще или влопощнн наваинѣ до ѡбразѣ Бѣнѣ во
 поатворѣніи рѣгн: (ицѣ):



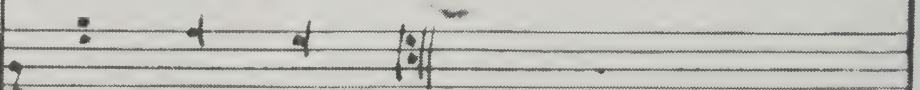
Зри Обра^м во протинахъ твоихъ мусини (о мусини) :
 СИЦЕ :



или же писмена сѣбѣ подобныя да буди прежде во Пи^с
 мѣ. С сохъ. и се въ тѣхъ нѣхъ.



Азъ разширяюще подобно писмо въ асту По^с
 лѣтъ. Глаголю : сице :

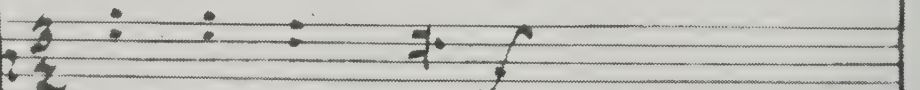


или превращающа напропорѣ разширяюще пѣніе
 то же. С сохъ : сице :



Но а пѣ тако же превращающа разширяюще пѣніе напропор^с
 оннаго на пропорціонаго въ то же писмо Глаголю :

СИЦЕ :



Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves continue the musical piece, with the third staff ending with a double bar line and a sharp sign.

Хоралное пѣніе право полагается по^да чинныя Главы
Концертную ^и диверзихъ одну одержи ноту и с^вободн^о
са о до (сугубо), о до оптаво о до наипаче

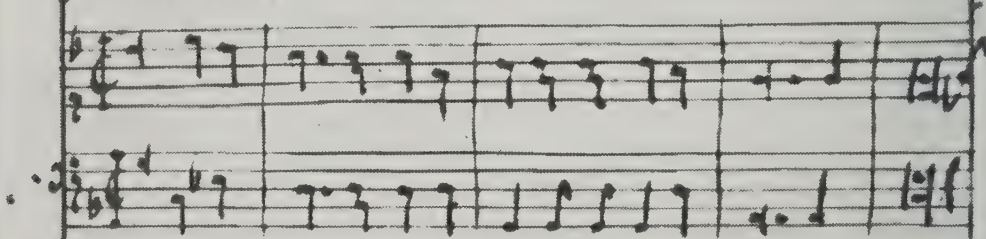
Handwritten musical score for the piece "160 OMAI O 3 H". The score is written on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves continue the musical notation. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

ЗРН:

Трехмиснѣ, ^{х/}двѣмиснѣхъ, пѣтомиснѣхъ, шѣдомиснѣхъ, и прогнѣхъ стиховъ обрѣцѣши во мнѣ пѣніе таинственнаго многаго въращающаго :

ЗРН:

Како сѣмѣи дѣти стиха изобразити во пѣніи на сѣмѣи бошѣмѣи и нишѣмѣи, якоже пѣдзигѣ: Пяноѣ, Сидѣ: нѣтъ же буди воображеніе стиха; По тому вселяется сомѣтными тѣлѣтается :

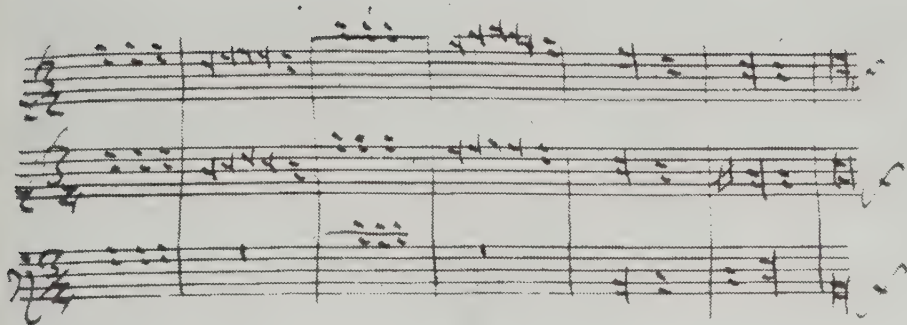


ЗРН:

и сѣмѣи дѣти способствуй пѣнію по тому преѣзду въ пѣдзигѣ по сѣмѣи таинствѣ или два подѣла три въ мѣхъ молчанія, или преѣзду два по сѣмѣи въ пѣдзигѣ (по) буди :

воображеніе

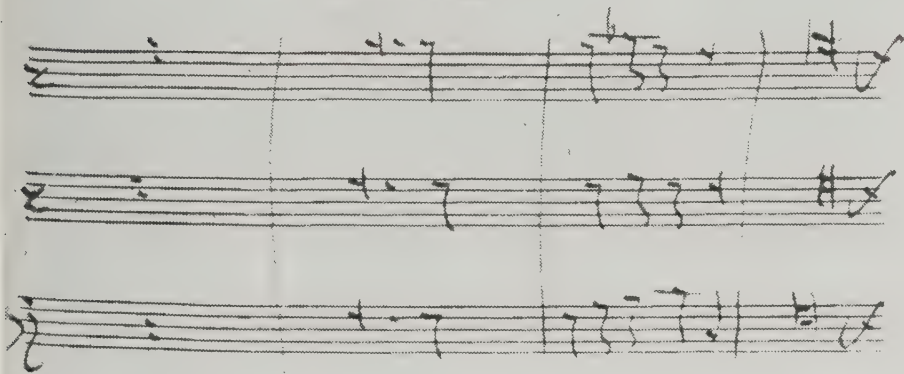
Вообразъ:



Зрѣн:

Сѣптимы во о́кпавѣ то́же сѣмоу́по
 и́нѣмудѣ сѣже нли во влѣсѣ, нли во нны.
 хѣ сѣмѣхѣ нли пѣже полагѣтся
 радн оукрашеніе пѣніа ,

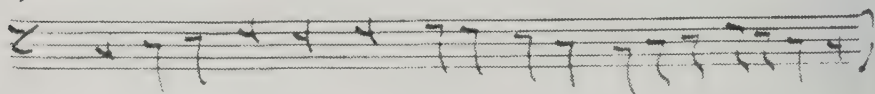
Вообразъ:



Зрѣн:

Іакоже во вѣстѣн бѣвѣт' ідо рѣѣ востѣѣ

добръ преласное утѣмъ выклѣтъ ии
 же ипѣніе восплаъ пѣто, исе рун
 рашнрѣніа бѣго, выклѣтъ вообраз же
 витпѣніствіа бѣди сице, вѣса бѣи сирѣ
 оугроа, илй сице восплаъ смѣрніо оугроа
 вѣса бѣи. Такоже исе гдѣ починаи, воспла
 же бѣго починаи гдѣ илй хвалѣ дше моа
 гдѣ восплаъ же бѣго гдѣ дше моа хвалѣ.
 Такоже и вѣпѣніи мошно превратѣи
 нѣпѣ восплаъ и бѣго вѣдѣтъ вѣдѣже
 прѣжде сѣ пѣніе :



Озъ же превращѣи ѣ, иже ивѣи
 ствѣе восплаъ и поѣ сице :

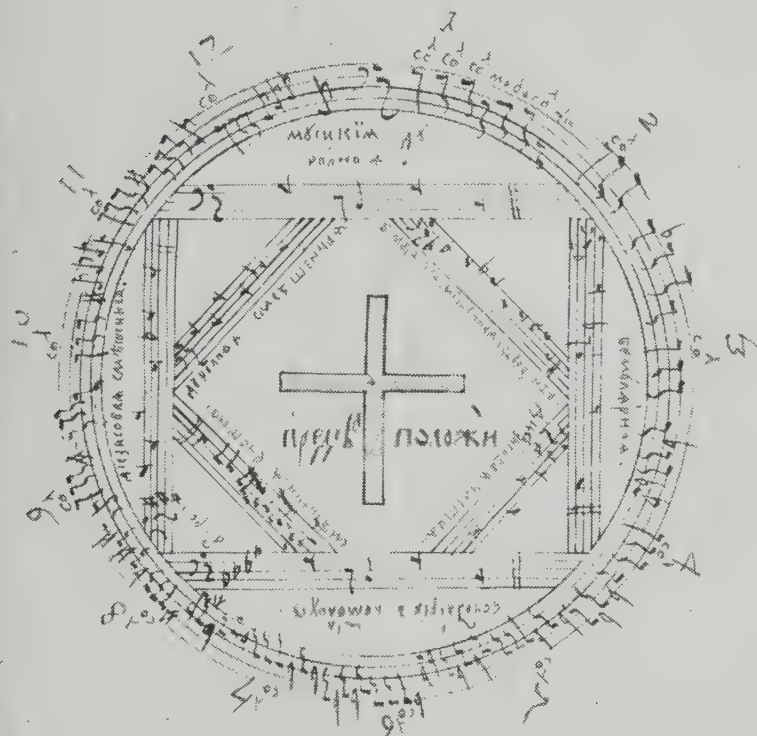


Сѣ же трѣбѣ ѣсть корашнрѣнію пѣ
 нѣа оіемѣе оучѣніе оужѣ видѣтъ и
 имѣтъ ѣи .

Зрѣ

Колесо пишемое зрѣши что пѣніе ослѣ-
 ченное дванадцатью чрезъ вѣкъ лѣтъ ала
 обращается ко всѣмъ и пишемъ перво-
 му ѿ нѣдѣже нѣмѣло начало .

ВООБРАЗЪ :



Слава гл҃а твоего въ колесѣхъ .
 ВЗНАЧАНОЕ .

Зін:

Первое колесо высть вообразъ всеглон мѣн.
 кѣн настоѣщеже еѣ вообразъ пѣчальной
 мѣнскѣн сѣже вѣждѣ нѣже вокачѣскомъ
 писменѣ мощно тѣн нѣкоже нѣсть юдо.
 рѣти и ѣ, и рѣ, и мн, и фѣ, и ѣ, и ѣ.

Вообразъ:

Зін:

Вѣдѣное пѣніе Пре
 вращати чрезъ всѣхъ
 нѣмощи оуже блаженны
 оуже дѣтисовѣ
 аще хощетъ два
 надѣлѣти пѣснь
 ипакъ прѣзрѣтъ
 кназѣнаму
 мѣ когѣ.

Сѣжеокрѣпѣнѣи
 нооргани.

Вообразъ колесо пришеде нѣземни.

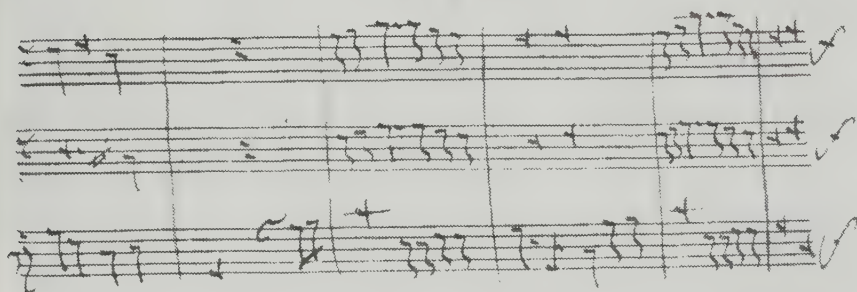
Зрѣ:

Когда хощеши коѣ либо пѣніе или пѣва-
емое, или и҃гранное превести нѣмѣты до-
гда и҃мшии рѣшѣти какои мѣстѣи оны
єсть пѣніе, или єсть весѣлон, или пѣти-
ной, или смѣшенной, или дѣрлѣной, или
бемоллѣрной, сице зрѣвѣище и҃мшии
зрѣждѣти или єсть во окомѣ пѣніи и҃-
кты, или нѣтъ тѣкты, ѿкоже вои-
менномѣ, или вѣтрогѣтросно: по смѣрѣ
или моѣчно положити двѣомиѣ сего
пѣніа преводѣ до пропорціи, или нево-
пропорціи, по смѣрѣ или єсть тѣкты,
или полтѣкты, или чѣвертки, или по-
чѣвертки, и҃ тѣко и҃а и҃мѣище водѣи
оудобнѣ превеши нѣмѣты ѿже тѣкѣ
дѣпоєтъ, или и҃гратѣ невогѣкорѣ, и҃бо
тѣкѣ скоро ѿкоже онѣ, водѣтъ пѣи,
нѣмоѣчно нѣдогѣмо преводити нѣи пѣи-
ти ѿ него тѣкѣ пѣтѣго пѣніа, и҃бо
кто водѣтъ, чѣждѣе помышлѣніе.
Зрѣ пѣсѣа водѣи и҃скоропѣсѣа нѣдѣко
скоропѣшѣа ѿкоже скоро гѣтѣа:
сѣе пѣніе превеши оудобнѣ оузрѣ-
ши какогѣго пѣніа, дѣрлѣнаго ли,
или бемоллѣрнаго.

Зрн:

Способствіє блгоє єсть твореніє пфнїа ки
нцертоваго и іїє когдѣ блга спротїини
гласи борющася со оублавы на оублакъ оуд
рлєстѣ и іїє способствіє бдєстѣ прлви
м падежнаго и способствїа оублїа наго,

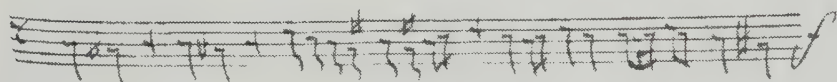
Вообразъ:



Зрн:

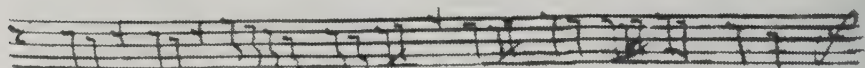
Врѣмємѣ оублїаши творїти вы
ючїйшаго, когдѣ лнбо гласи влорїтѣ
воплнїи пдтнѣмѣ написєстѣ,

Вообразъ:



Что́ нмѣлѣ́ полагати́ перваго́ е́го же
о́спивнѣ́ снѣце .

Во́бразъ:



Здѣ́ присмотрѣ́ся пою́ща и́же лѣ́тше
и́зобразилѣ́ пѣ́ніе́ вѣ́второмѣ́ гласѣ́ .
не́жели́ вѣ́первомѣ́ и́мощно́ бы́ти въ
ро́мъ бѣ́перваго́ не́жели́ же́ перво́мъ бѣ́
звѣ́торо́го . по́и , и́рлѣ́ху́днѣ́ что́ не́и
на́ко́ зрѣ́ши .

Зрѣ́:

Нмѣ́лѣ́ е́и дово́лно о́бразовѣ́ про́днѣ́
внаго́ правнѣ́и но́сѣ́хѣ́ и́же и́е́ е́сть
о́бразъ́ не́злы́и рлѣ́и тво́его́ лѣ́тшиго
зрѣ́дмѣ́ннѣ́а полагѣ́ю сѣ́же , что́ на
пнѣ́хѣ́ и́же херѣ́внѣ́и въ́селе́омѣ́ пѣ́
нѣ́и прѣ́лагаю́ о́наго́ напѣ́чѣ́льное́ пѣ́
нѣ́е , и́такѣ́ дѣ́лѣ́етъ прѣ́жде́ вѣ́селе́
сѣ́ломѣ́ пѣ́ннѣ́и .

снѣце :



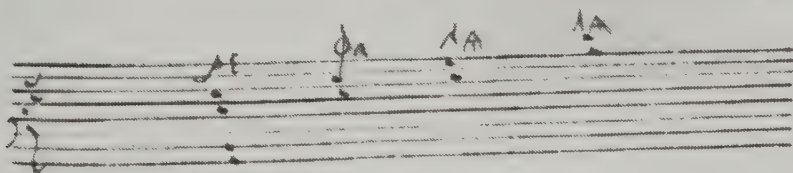
Із же єго превращіи на печіиное пѣніе
чрезъ противное правило еице :



О ПОНАХЪ .

Тоны раздѣлѣти гласомъ можно когдѣ
разумѣши что писмо а . согласуется
сопписмомъ . с . и сопписмомъ е . Иже рече
и копротіиу пименіу . Іже рече
его совершеннѣйшаго , оумздуміи
како тоны раздѣлѣти гласомъ зѣ
поимозѣхъ лириѣхъ и рѣхъ и рѣхъ
приман бѣди переѣе . . Вообразъ :

а



Зѣ то же сімо зѣиши кривдѣи
гласовъ яже и конкорданціхъ .

Зрѣ:

Тонъ сирѣчь инѣпѣхъ лѣтинскн, смѣ-
нскнже нѣило пѣнѣа рѣдѣти, совер-
шеннымъ пѣвцемъ нестрѣбѣице,
8. ин. 10. токомо кизѣти вопіюще
письмо сонопю. Еже нѣже вѣлѣбѣ до
нѣтъ нѣкоже 9. 8. когдаже сѣтъ несове-
ршеннымъ вѣлѣбѣице нѣже нѣ рѣдѣа
и тонъ лѣкн хлѣбѣ водѣти нѣмъ прн-
носѣа, нѣкн отрочитомъ соца 8. ин. 10.
нѣще октѣвѣ 10. нѣще старѣншемъ
отрочитѣ вѣсѣ второмъ октѣвѣ 8.

Зрѣ:

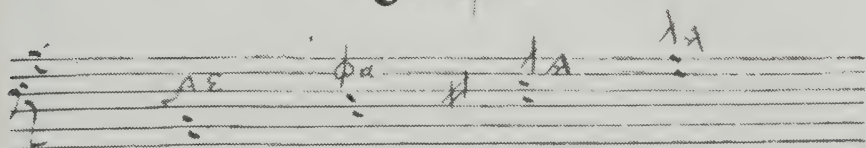
Рѣдѣти тонъ глѣсомъ вѣсѣмъ лю-
бо писмѣ нѣмѣши, оурѣдѣти глѣ-
сы пѣвцевъ, нѣи сѣтъ вѣсѣмъ нѣи
нѣкѣа вѣсѣмъ порѣченномъ дѣдѣа
ти мѣрѣа и предѣа.

Зрѣ:

Написмѣ 11. сирѣчь 6. ин. водѣрѣно-
мъ пѣнѣи невсѣгда, нѣи никогдѣ
рѣдѣа тонъ кромѣ вѣлѣнскѣи

146
пѣніи сѣже воорганиѣ . чого аѣ чрѣзъ
многіа лѣта . Ямо поюще и мѣдѣрствъ
юще мѣло когдѣ видѣхъ . и ѣи сѣмъ пи
сѣхъ кромиѣ чистой дѣзневой [чѣто
врѣмѣмъ бываѣтъ и кмѣшенной] мѣ.
сикѣи .

Воокрѣ:

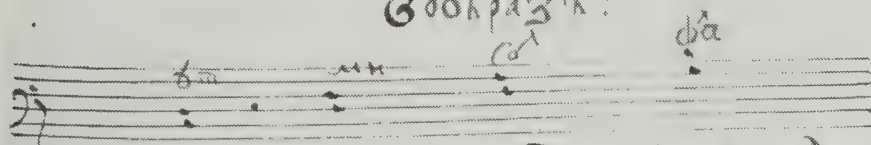


Зѣи глѣсы свѣрхъ сѣце раздѣлѣи мѣи .
и ѣи сѣце лѣи мѣи . сѣи глѣи неѣдѣи .
тоѣмо и ѣи . нѣво врѣмѣи всегда со
пнѣмѣи . и ѣи мѣи положѣно быти
сѣи . и ѣи дѣи .

Зрѣи:

Напнѣмо сѣи сѣце свѣспрѣи .
тѣи фа . сѣи дѣи . и ѣи сѣце фа . сѣи фа .
и ѣи вѣспрѣи . тѣи нѣи и ѣи вѣсоѣи .
го бѣи дѣи .

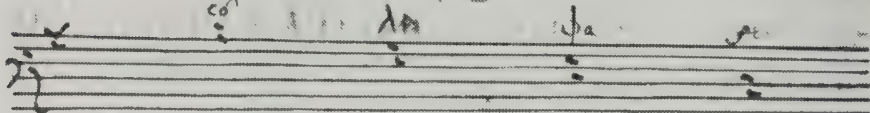
Воокрѣ:



И ѣи свѣрхъ сѣце раздѣлѣи вѣи .
кѣи фа . сѣи .

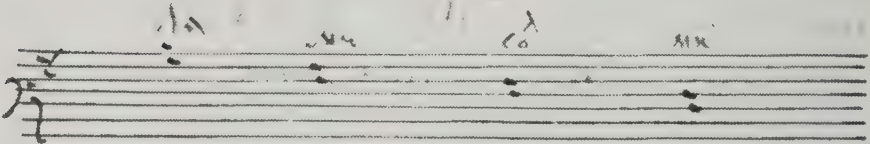
Написмо д снѣгъ то́нъ раздѣл сѣжѣ
свѣспра то́нъ . фа . ре .

Вообразъ:



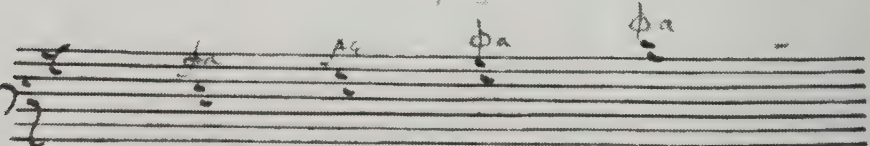
Написмо е . то́нъ раздѣтсѣ свѣхъ
снѣгъ снѣгъ . ла . ми . со . ми .

Вообразъ:



Написмо снѣгъ то́нъ раздѣтсѣ свѣхъ
снѣгъ снѣгъ . ла . ми . со . ми .
или Тѣмъ вѣхъ снѣгъ . фа . ре . фа .

Вообразъ:

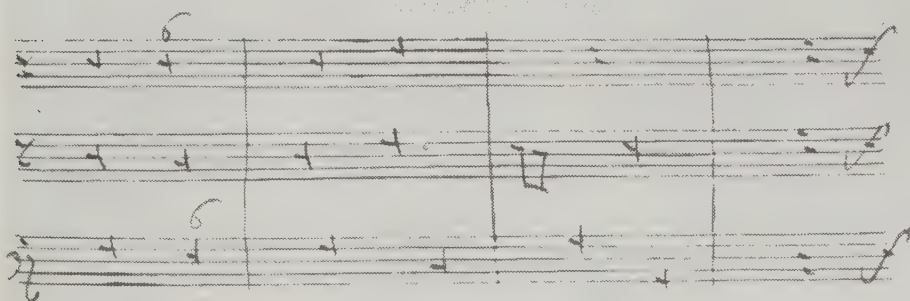


Зрѣ:

143

Когдѣ сопнѣмъ въ вѣдрѣномъ пѣніи ѿ
вѣсѣ раздѣлиши тогдѣ въ то время. Тако-
же мощно ти раздѣлиши такоже нво-
бемолѣномъ на ф, д, ми, со. понеже ко-
гдѣ сопнѣмъ, вывѣютъ раздѣлы гласы
подобны соупъ бемолѣномъ пѣнію кро-
мѣ сего что на н, не полагається въ
ниже на е, в.

Вообразъ:

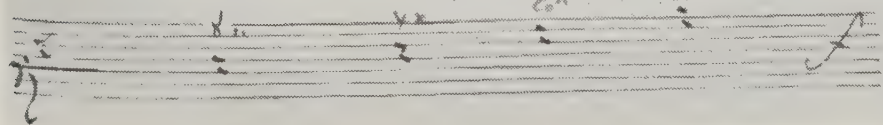


Здѣ вѣдѣши такоже зрѣши бемолѣ-
ное есть пѣніе кромѣ сего что вѣ-
норѣ на н нѣтъ въ ниже вѣдѣши на е, в.

Зрѣ:

Нпнѣмъ въ вѣдрѣномъ пѣніи нмашнѣ
раздѣлиши иже д, ми, со, ѿвѣсѣ вѣспрѣ-
свѣспрѣже внизѣ со, ми, д.

Вообразъ:



ОТОНАХЪ.

всѣмъ лѣтнимъ соединеннымъ вѣдомымъ.

Вспѣнѣнъ вѣмъ лѣтнимъ нѣже ѣсть соединеннымъ вѣмъ лѣтнимъ мѣло, то нѣ раздѣлится на а. также и вѣмъ лѣтнимъ на н. мн.

Зрѣн:

Написано б. вѣмъ лѣтнимъ то нѣ раздѣлится также и вѣмъ лѣтнимъ на с.

Зрѣн:

Написано с. то нѣ раздѣлится вѣмъ лѣтнимъ также и вѣмъ лѣтнимъ на д.

Зрѣн:

Написано д. вѣмъ лѣтнимъ то нѣ раздѣлится также и вѣмъ лѣтнимъ на е.

Зрѣ:

Напнѣмо σ . нннѣйже вѣдѣ σ вѣмвлѣ-
рномъ . Такожде нннѣи тоѣ рѣдѣ-
ти такоже вѣдѣрномъ на σ .

Зрѣ:

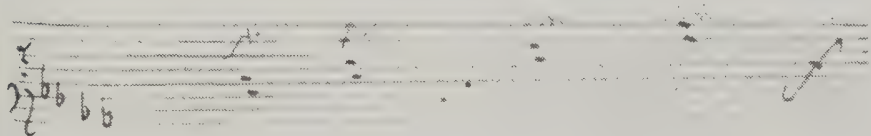
Напнѣмо σ . вѣмвлѣрномъ иже соѣдѣ-
ннѣи вѣмвлѣрномъ нннѣи тоѣ рѣдѣ-
ти такоже вѣдѣрномъ на σ .

Зрѣ:

Напнѣмо σ . нннѣи тоѣ рѣдѣ-
ти вѣмвлѣрномъ пѣнѣи такоже вѣдѣ-
рномъ пѣнѣи на σ .

Зрѣ:

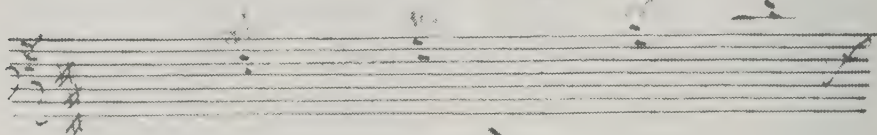
Водѣже вѣмвлѣрномъ ичѣтѣрѣ вѣмвлѣ-
рномъ нннѣи тоѣ рѣдѣ-
ти такоже вѣмвлѣрномъ пѣнѣи такоже вѣдѣ-
рномъ пѣнѣи на σ .



Зрн:

Також де йвуїзисовом' пб'нін зр'я-
здан'ін гласовъ бѣкваръ сѣб' стоїть
а сѣб' тако й машн зонтъ рѣдѣти якъ
же йвуїраїномъ на

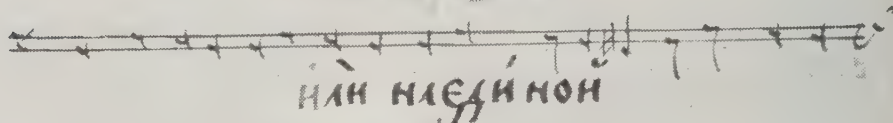
ВѢЩАНІЕ :



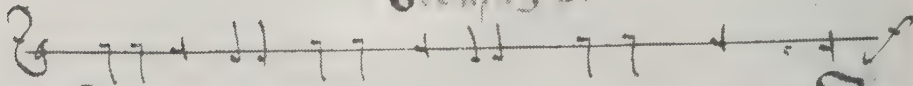
Зрн:

Всѣи что линіи сѣтъ лѣстницы соде-
пѣнами . и всѣи вѣрнѣи что пѣніе
нападѣи линіи сѣтъ и образъмоу бываѣи
но обѣи инашѣи и осмихъ и девѣи
ещѣ же составляѣтѣи и надѣи .

60-64134-1

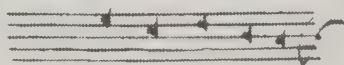


6306/1372



Бѣ єдинѣ немошно, ꙗкоже каѣмъ
совершенѣ быти. вообразѣ. 111111 4 4 4.

НА БЕСКЛЮЧ

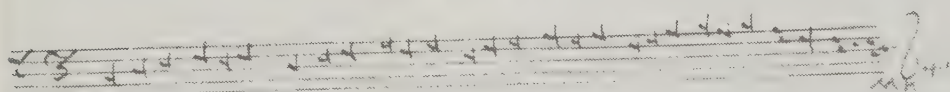


Зрн:

147

иже глѣ о фѣгахъ [гѣриже тожде сѣтъ
сѣмо] и о концѣхъ глѣ и о тѣхъ иже
сѣтъ фѣга некорѣжъ во единѣхъ мѣстѣхъ
многѣхъ не мѣхъ или въ пропорціи
или въ пропорціи что бѣди :

Възвѣтъ:



Зрн:

Сѣи грамматикѣи и прѣихъ иже на
писаны мѣхъды собиранце пѣніа
красныа не вѣдающе трѣхъ какіа прѣ
вила сѣтъ оутворѣнны, сѣиже мѣхъ
грамматикѣа подѣитъ прѣвила шѣхъ
иже иже творити пѣніа иже въ коѣ
пѣніе иже въ вникнѣши
пѣніе иже въ трѣхъ какіа
правило творѣи
оутворѣнное.

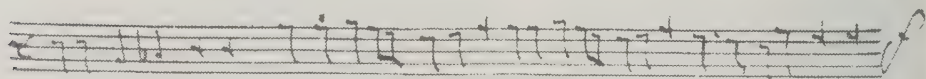
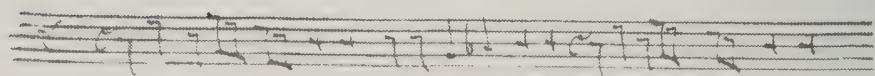
;

• бѣ •

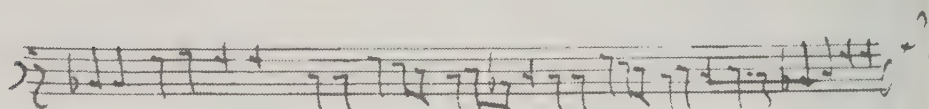
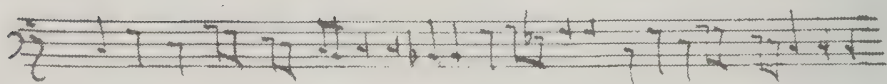
Зрѣ:

Пѣснь и ѿлмы мощно полагаѣтъ чрезъ
какое либо, возшествовіе. или низшествовіе
необычно чрезъ естественное правило:

Вообразъ:



Бѣтъ



Здѣ всѣмъ образъ, четверн, сътъ ии.
ны. Едини иже, чрезъ возшествовіе
четвертое. вторая что пактъ некто
третя иже смѣшенный канъ, дѣл.
ный соемилярнымъ. четвертая
что падежь необыкновенная.

Зрѣ:

149

Глѣхъ одвѣхъ линѣхъ но єдинѣхъ что
мощно быти пѣнію нанихъ нитѣхъ
хже и натрѣхъ нанихъ .

Зрѣ:

Глѣхъ что совѣтскаго пѣмъ мощно
сутьтвориши нѣ. и рѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
сеже нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
бѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
воиъ , а . положше съ нимъ сѣ. и нѣ.
бѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
ко вѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
єдина воиъхъ . и воиъхъ єдина .

Зрѣ:

Нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
сутьтвориши нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
сутьтвориши нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.
и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ. и нѣ.

Зрн:

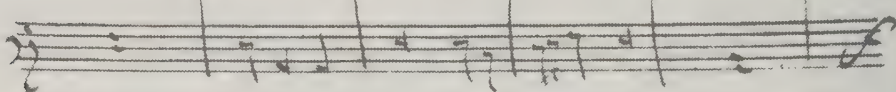
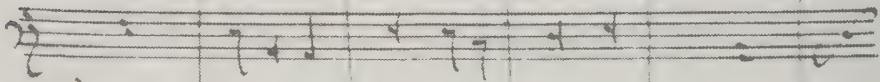
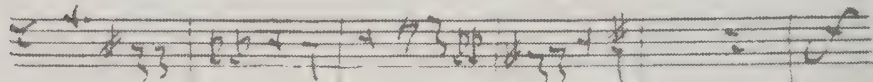
Транспозицію латинських, славянських
перекладів, іли рідн високо-
сти, іли рідн низькості.

Віокрх:



Зрн:

Подобляється вфалти йже когд єдин-
го коєго лнво глас полагешн токио
звасомь ннныє, гласы лше иприложн-
ши некрсно бѣдєть ипѣнїє злмн-
ши, во образъ бѣдн сицевоє пѣнїє:

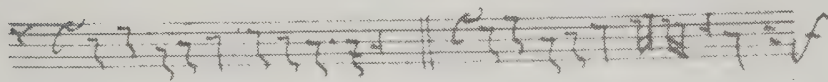


Здѣ котѣноръ икблєсх ннныє гласы при-
ложнши некрсно бѣдєть.

Зрѣ:

Глухъ что пѣніе въ концѣхъ мѣсто
разширѣти или паче чрезъ продвинутое
правило иже єсть когда прѣжде бы
пѣніе веселое послѣжде въ разширеніи
послѣжде печальное, или такожде про-
тивъ гадѣтъ веселое по печальному
чтоже гдѣ бѣди :

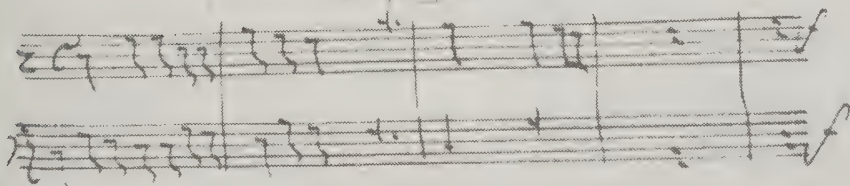
Въобразитъ:



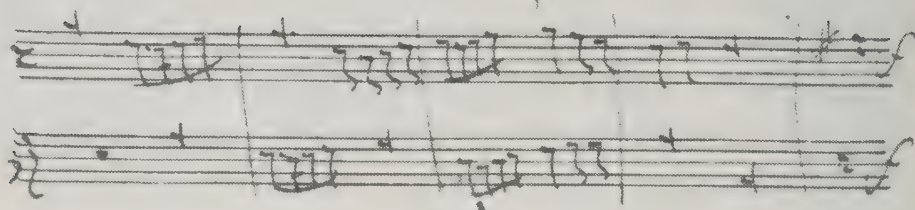
Зрѣ:

15) Кожѣ возше́ствіа и нншѣ́віа
со собою прѣмѣнѣтсѣ такожде и
єстествонное правило смѣшенное
бываєтъ сконцертованымъ правиломъ
и концертовое со єстествоннымъ
правиломъ вницевѣи

Окрѣтитъ:



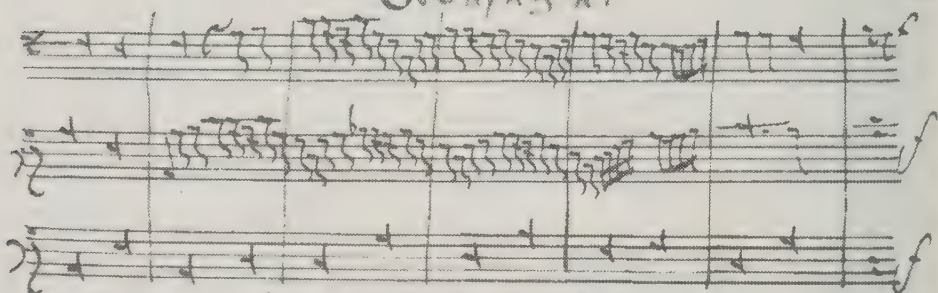
Или снѣ :



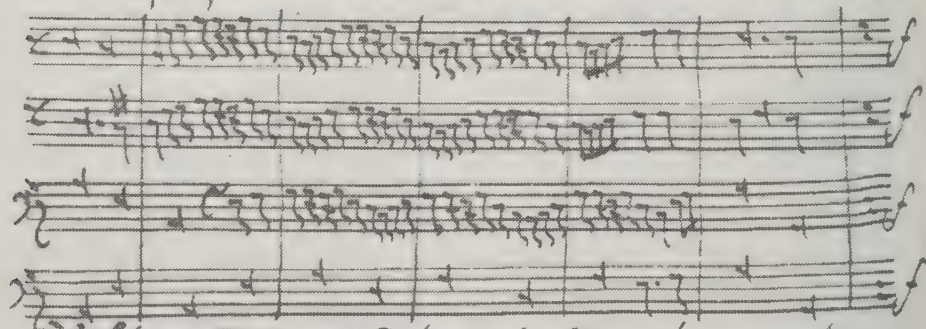
Зрѣ :

Моощно вѣременѣ сокрутити прѣвноло
сѣже когда оубавивши лѣтѣ или нѣмѣ
кѣи либо глѣ положивши оубавнаго
бѣи солѣтемѣбѣсомѣ что бѣди :

Возвратъ :



Здѣ оубавивше прѣвноло сѣже снѣ бѣдѣ
всѣм зрѣ положеніа пѣнѣи оубавѣ дѣнѣи нѣбѣи :



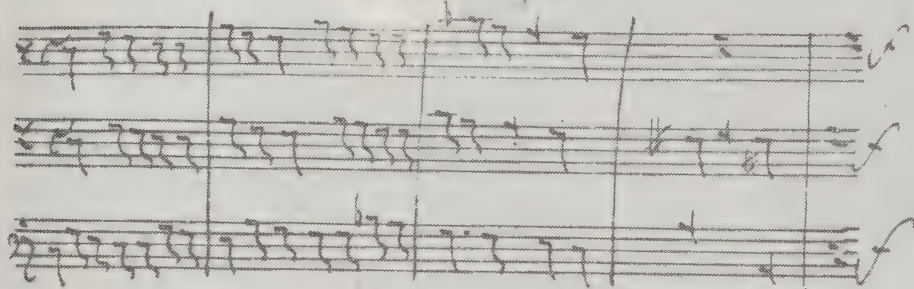
Здѣи вѣременѣи сѣбѣи нѣбѣи зѣи вѣременѣи :

Зрѣ:

183

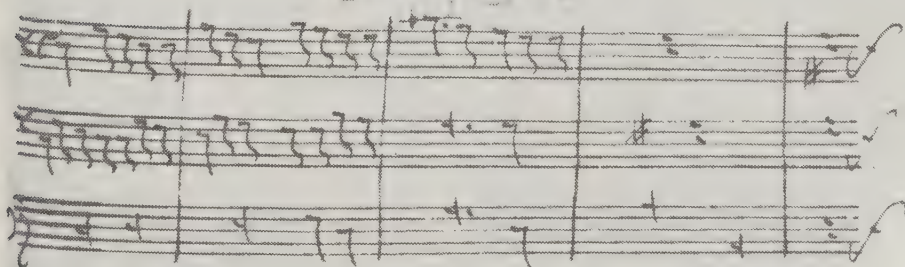
Разложѣніе, Естъ свѣдѣніе Едино обыкно-
венное Второе же необыкновенное: Обыкно-
венное Естъ когда прѣшла концертовъ
прѣло разлагается своимъ либо гласомъ
инструмента или салтомъ, или стеною или
звонкомъ. аъ нонебезвѣсія :

Вокругъ:



Необыкновенное же разложѣніе сѣ Етъ
когда въмѣстѣ прѣходятъ иныя гласы,
концертовъ блже полагаются ости
внѣшн прѣшло въ своемъ сѣ полагаются
основаніи необыкновенномъ.

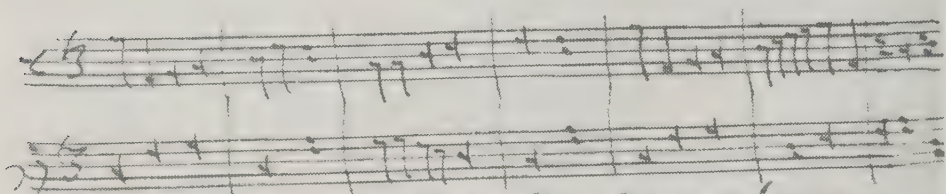
Вокругъ:



Зрн:

Когдѣ нѣмощно тѣбѣ оуразумѣти пѣ-
ніе яковаго єсть вошеітїа илїни
зшестїа [поречінномъ вѣнгорѣ оубѣгѣ
изри андрѣа] оубѣгѣи ко способствїа
тѣмо оудобнѣ оразумѣши сѣже соде-
ржн сѣбѣ вовегдашнїи пѣматн пре-
дречѣнноеже бѣди :

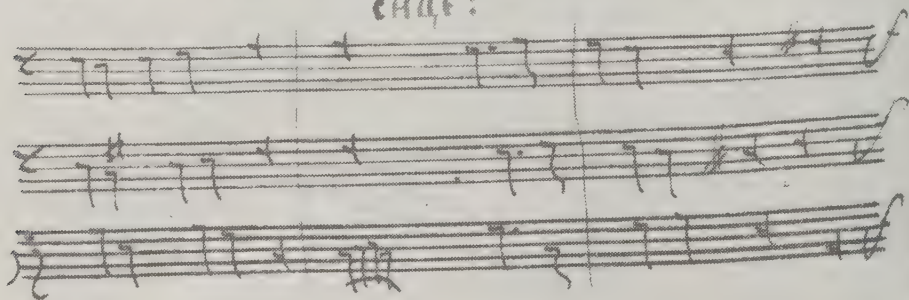
Вообразъ:



Здѣ зрнши способствїе октавланое .

Зрн:

Подлабѣнїе бѣа илї поуламъ кѣнлнбоуи
подпѣнїе знамѣное илїши сѣсѣдѣти ка-
ковѣи мѣстїи онѣ єсть , илї печѣльное ,
илї всѣное : пропѣши торжннѣ оразумѣши бѣа
поюща поплъ бѣдиже нѣбѣ вобрѣицеа пѣснѣ ,
оуламъ оуламъ Здѣ єсть мѣстїа печѣлннѣ .
снѣ :



Зін:

Боглбоуцѣи нмѣи сѣбѣ пѣматн сѣл мой прѣдї
нїа воспоминїѣ нїе чїо ти подї дїлї тїмїнїа;
ннїкїзѣи сїцѣ . дайпротїнїмъ онымъ подїсїи
оужѣ . нїмъ толкѣюще , оужѣ дїацїе прїпїсїа,
дїнскїдїсїи рївнїи . Еїлїкомъ рїкѣ злїмъ нїкѣ
сокры тїмїнїа гїмїа . свого нїсокры єгѣ вѣ-
мїи : нїко велики єсїа хвалї гїмїа творї [при-
обрїцїсїи вторїа пїлїа тїмїнїа] нїболїшѣ
хвалї єгѣ нїмїцїе шїрїа мїнїе чїо лїзѣ
творїнїа нїкїсїа [лїцїе нїнедостїнїа сїгѣ шїнїе
дїрїкїнїа] вїслївѣ єгѣ прївїдїлїа : Тїмїе
нїсївїлїнїа дїбїомїа сїцѣ нївїсїнїа нїкїкѣ
нїа вїподїнїю сїнї моїи гїмїа тїмїнїа нїрївїдї-
тїа : нїтїкѣ вїкїпїсїа сомною шївїсїдїнїа
мїздовїзлїнїе вїнїкѣ нїзлїе вїспїнїсїи :
чїо нїмїа подїжѣ вїсївїшїнїи спїсїтїа .

Замѣ
нїе зїн :

Бѣсї моїе нїнїсїрїлїе вїводїхїа : вїдї нїдїсїмо
дїлїамїи нїнїчїлїи сїцѣ вїлїнїи вїсїсїдї нївїнї-
рїнїа нїсїжїнїа вїнїнїнїи вїсїсїсїо 1000000000000 .
чїрїлїа нїкогдї нїнїсїрїлїсїи Тїкожѣ нїоучїнїа :
нїсїсїе гїмїа пїрївїи вїнїа нїпосїлїнїи нїдївїсїдїи нїхвалї
гїмїа нїсїмїсїи нїпротїнїхїа нїнїсїсїе нїрїа пївїчїтїи .

Зрѣ:

Мѣсикіа множицею єсть содѣленна
прѣжде нѣисполненнѣ помыслѣ помыслѣ
мыслѣ исполненнѣ чого єдинѣ створѣща
непримѣнѣ [ѣкоже нѣ философіи зрѣ
платона : зрѣже и архистрофіи] то
протѣи прѣдѣла : вѣсть прѣжде
помыслѣ несправленно лѣннѣ
же но баче много ли
мѣсикійскнхъ нѣтъ совершеннѣ нѣбра
Знѣ всѣмъ вѣннѣ стѣи снѣ лѣннѣ:

Сквѣлнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

нѣнѣ фѣврѣ.

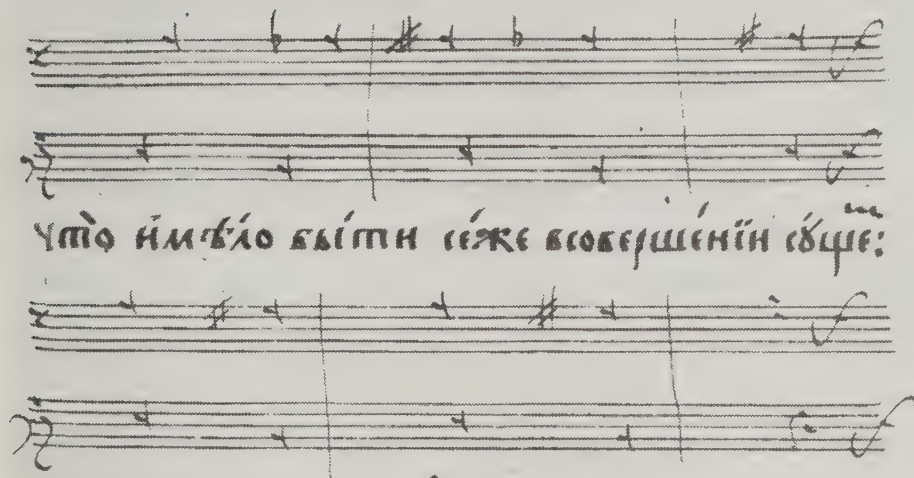
Славѣнскнже снѣ : Славѣнскнже хвѣ
лнѣи чюдѣи вѣннѣ стѣи тво
нѣи рабѣи твои развѣжн оуѣнѣ
сквѣрнѣхъ прѣгрѣшеннѣ оуѣи .

Зрн:

171

Брѣмѣ вомѣта дїезиса дїаши поста-
стивалѣся на е, сѣже рѣн, сего хтѣ
нлоргѣнѣ в змїстѣ оргѣннѣта наложде
мнчѣ н е ъ, н дїаши:

Образъ:



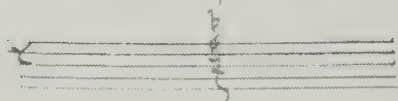
Зрн:

Уже повѣдахъ когдѣ дїезисовое пѣніе пншешнѣт
н машн н клковѣ дїезисѣ внаѣлѣ полаѣти: Зрн.
нако нѣ развѣнѣ: что наипѣе дїезисовое пѣніе по-
лагѣстѣя [лїе нвпечѣлнѣмѣ] наипѣеже ввсѣломѣ
тѣонѣ нѣкоже нѣдѣ, н дѣфѣ: обѣе сопнѣмѣ
н сопнѣмѣ еѣнѣ н сопнѣмѣ н сопнѣмѣ полагѣстѣя: сѣже
дрѣнно чѣсого нвооргѣннѣмѣ пѣнїѣн нѣбѣснѣмѣ вѣрдѣ
ннѣ сѣже вѣорѣанѣ пѣтѣо бѣвлѣдѣ нѣвлѣо оурншн.

Зрѣн:

Противо грамматикѣи мѣсикійѣи нѣсѣ,
Есть когдѣи на твердицѣ дважды свѣдѣ-
зною полагаетъ дѣзиса нѣмола.

Вообразѣ:

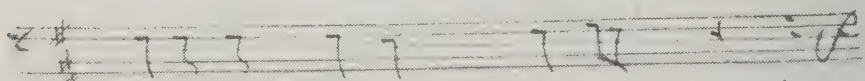


Сейѣ моѣно бѣти во мѣсикійѣи нѣи вѣрѣ-
но на оргѣи нѣи когдѣи Зрѣн мѣсикійѣи
нѣи нѣи нѣи бѣи на оргѣи вѣн-
маѣи перѣи двѣи нѣи: Зрѣн
вѣи на оргѣи двѣи перѣи
нѣи вѣи: нѣи рѣи рѣи нѣи
трѣи мѣсикійѣи: пѣи гѣи нѣи
нѣи рѣи нѣи нѣи трѣи моѣно во-
спѣти гѣи, мѣсикійѣи во-
нѣи нѣи нѣи оргѣи.

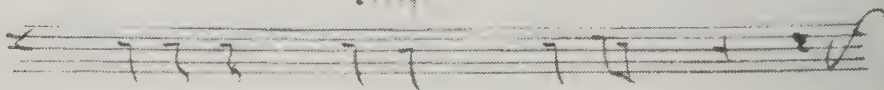
Зрѣн:

дѣзисоветѣи моѣно пѣи на дѣзисоветѣи нѣи нѣи:

Вообразѣ:



нѣи превѣи на вѣи, нѣи дѣи
нѣи.

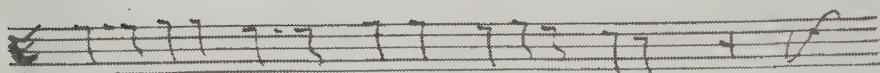


Зрѣн:

173

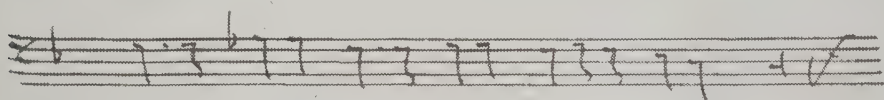
Мо́щно, ти ко́е ли́бо, пѣ́ніе дѣ́лано́е
преврати́ти на́бемѣла́рное и́дїе́зисовое
Та́коже, бемѣла́рное и́дїе́зисовое на́дѣла́
ное бѣ́днѣе во́бразъ сїе́ пѣ́ніе :

снѣце.



И́зъ ѣ́ превраща́ю на́бемѣла́рной соеди́ны
бемоло́мъ.

снѣце:



И́ли во́инномъ пи́снѣ стѣ́мѣе бемоло́мъ.

снѣце:

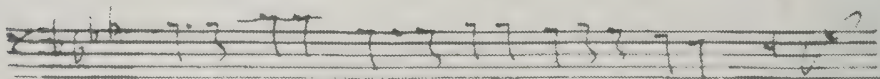


И́а́тнѣе бемоло́мъ превраща́ю . снѣце:



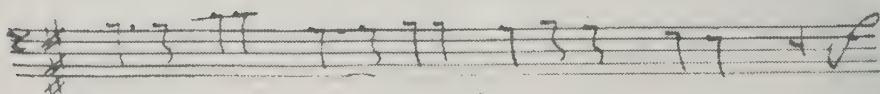
Па́ки превра́щаю на́бемѣла́рный вѣзирѣхъ
бемолоухъ .

сѣце:



Па́киже на́дїезно́вое превра́щаю пѣвнїе

сѣце:



зрї:

О́семѣ преводѣ́ а́ще о́усъмнѣшнѣа о́убѣ́
гѣи́ до́бѣкварѣвъ мѣснїкѣйсїкнѣхъ и́стинно
вы́ити о́узрїши .

зрї:

Трѣ́тъ ѣ́сть вѣ́дѣти чѣ́то, секѣ́нда .
сѣ́птимы , квар́ты , и́сѣ́сты , нико́
гда́ не по́мгѣнѣа вначѣ́лѣ пѣ́внїа
та́коже и́в послѣ́днѣ́и днѣ́хъ па́дѣжнѣ .

159

С. 1. **Е**ЩЕ :



дразомб'ї . нгр'ї давнм'ї .

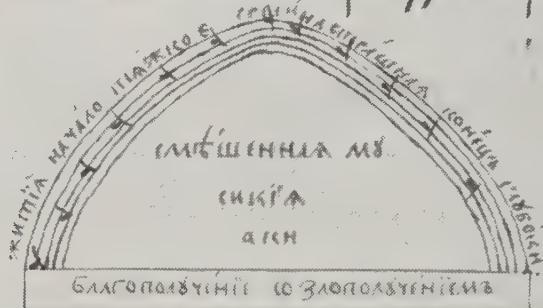
КЪНИПАТЕЛЮ .

Уже тѣже бѣдѣ приконцѣ вѣрныхъ
 трудовъ моихъ вѣрнаго ѿтебѣ жемю
 изъводилнѣе ищеже мнѣ, ѿтебѣ, хрѣстїа
 нскн дѣладе молителъ дръгъ зѣвга лже
 злѣа, прогнѣше когдѣ гдѣи помнѣи
 чнпателя премудростн наслѣвникъ дѣмѣ
 дритъ всемъ нѣаговершнѣа: ѿ менеже
 слышалъ єи кнѣпн шедъ но ѿ ми ѿ,
 велиаго пѣнїа . ре, фл . ла . же печѣнаго
 пѣнїа . дакодогденїа вѣи поєши всегдѣ,

НО НЕ
 ꙗко же єдинъ кнѣпн нѣобразнѣа
 снѣе:

Поєтъ возноєнїа .

Поєтъ смирѣнїа .
 азъ пѣрваго пѣнїа жемюще гдѣи вѣдѣаю,



ЛМННВ .

SpH:

SpH:

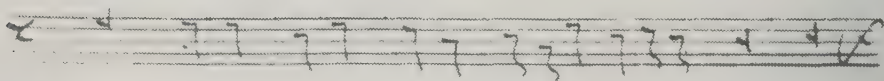
[illegible]

рыцнііже ёсь гл, глїіже ёсь пкнїіе, інагоже
обрущешн кнелїн іже годлвн гвсн і дїпїны.

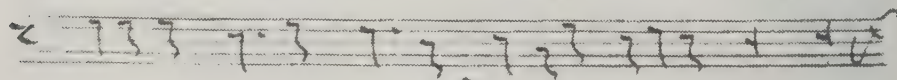
ЗН:

Простіиномъ прѣвнѣхъ мѡщно бѣти не
только впеуіиной и ввсѣлой мѣнѣи ко
гда прѣвращѣи пѣуіиное пѣніе навсѣлой
или ввсѣлой напѣуіиное нѡнвсѣмѣхъ
нѡтѣхъ когда бѣиѣ прѣжде тѣкѣ
копѣнѣи азъ же прѡдѣвно прѣвращѣи
пѡспѣвѣи пѡлѣиѣи или копервомъ
пѣнѣи бѣиѣ пѡлѣиѣи азъ же прѡдѣ
вно семъ ко прѣвращѣнѣи пѡспѣвѣи
хвѣртѣи сице:

ВООБРАЖЪ:



Итакъ положи нѣпы нѣтми сопротѣвныа. Здѣ видѣтъ Ейн вначалѣ полнѣста. Здѣже зрѣн въпреложеніи вначалѣ протѣвно чвертокѣ енце :

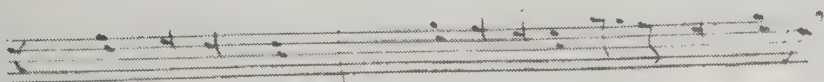


Зрн:

Кордшнрнію пѣніа збѣло бѣго їсь про
тнѣноє прѣкло, ко гдѣ прѣжде было
пѣніе ввєсѣломѣ тонѣ лѣзѣ нѣ

179
 побларающе полаганъ • рѣдн рѣшнрѣнїа в'
 печалномъ тоноѣ .

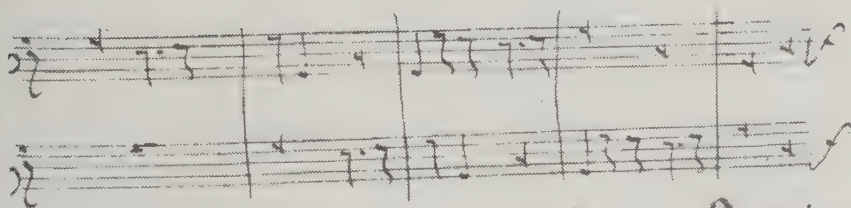
Вообразъ:



Зрн:

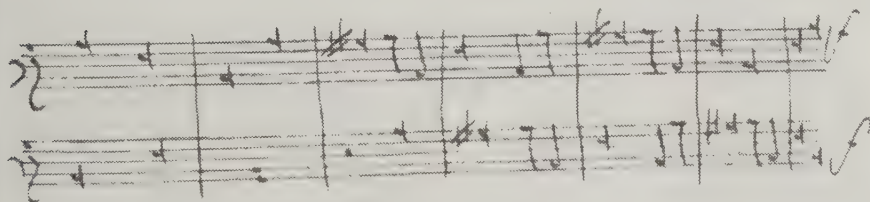
Хоральное пѣніе когда хоръ похорѣ по-
 стъ красно полагается чреъ ЕДИНЪ
 пѣвзъ развѣн ЕДИННО МОУХНІЕ ТАКОВОЕ.

Вообразъ:



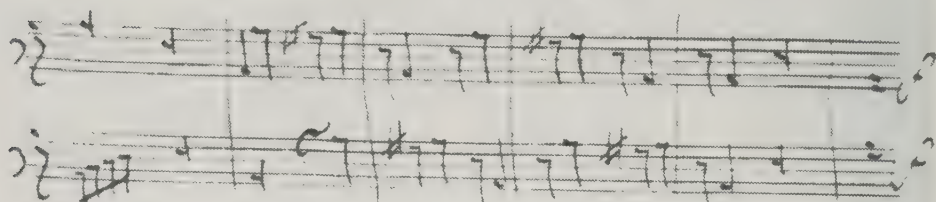
Или чреъ ЕСТЬ развѣн МОУХНІЕ ПОУХНІЕ.

Вообразъ:



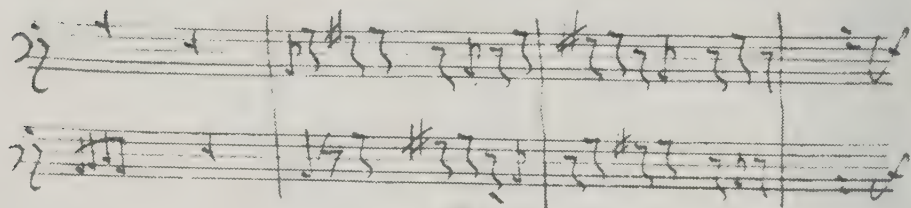
Іли трезъ поєіахъ разумѣи молчїніе
твєртіи :

Вообразъ :



Іли тре сімъ разумѣи молчїніе потвєрди.

Вообразъ :

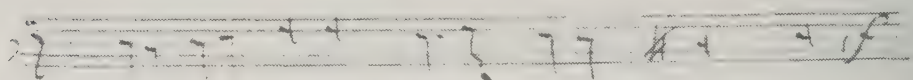


Зри :

Божїе ствїа, и ннїе ствїа вѣѣ моуно
ти положи ти, не тоу комо вопрїеути и
вотєтырєхъ глїсєхъ концертнєхъ
но и вогїи, іакоже и вогїи сїеже бже
ти тре павзы илїи вкдѣхъ проїи и
ннїеже бждѣхъ концертнєхъ, про
їиже содержатѣ илїи концертнєхъ
илїи не концертнєхъ соглїсїе .

Іли: несе єсть вѣсть что толико поє
пѣніе невоє тоімо или днскантовоє.
или теноровоє. или алтовоє: сице ,

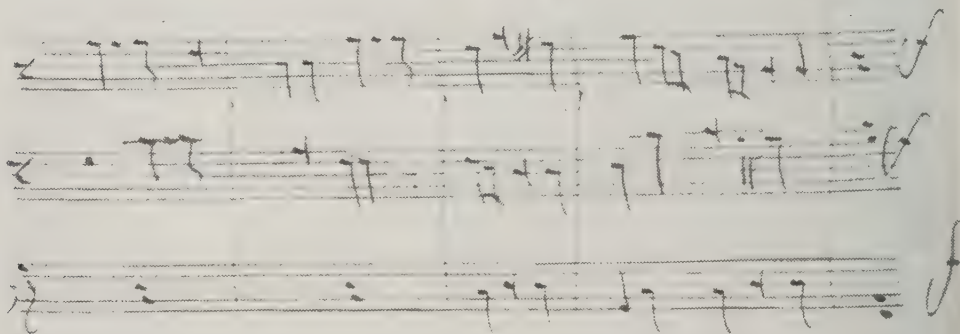
Вообразъ:



Зрн:

Вопрошаша ма, пѣки, что єсть те-
норъ ; ѿвѣщаю : сице , теноръ єсть
иже именуется, средина, семѣже єсть
вниа что содержишь средина ноты
помеждѣ алта и басѣ но обаче прии-
ченіемъ бываєтъ что теноръ поєтъ
вышше алта и нижеи басѣ сего аще
много ивездѣ [когда вникнеша] оу-
ши но обаче ради твоего уразумѣніа
полагамъ :

Вообра:



Зрѣ:

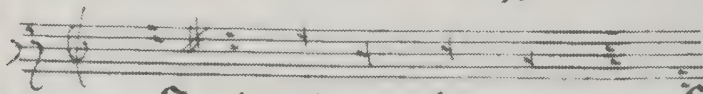
Вопрошаеши мѧ ꙗки что єсть днскѧ
тѣ ; ѿвѣщаю : днскѧ тѣ єсть гласъ
дѣтскѧ ꙗже поетѣ теноровѧ оудавѧ
ввыспрь ꙗзѣ сего , нарицаеѣся днскѧ тѣ ;
ѿбо днскѧ тѣ єсть вещь сложенная ,
днскѧ ꙗзѣ латинскѧ , славенскѧ же двѣ , см-
венскѧ же двѣжды , ꙗже вѣрѣ оудавѣ
[ѿкоже рекоуѣ] поетѣ теноровѣ , ꙗзѣ
латинскѣ . кантѣ ꙗки латинскѧ ,
славенскѧ же ꙗзѣ . ꙗкоко когдѧ ꙗзѣ
дѣтѣ мѧлаго моуно єго ꙗзѣ тенорѣ .

Зрѣ:

Вопрошаеши мѧ ꙗки что єсть алѣ ;
ѿвѣщаю : алѣ ꙗже єсть латин-
скѧ алѣ , славенскѧ же высоки
ѿбо онѣ всѧ гласѣ когдѧ ꙗзѣ
днскѧ тѣ , [разумѣн дѣтскѧ тонкаго
гласѣ] гласѣмѣ своимѣ превосходятѣ
єсть же согдѣ днскѧ тѣ ввысоки
нотѣ , тенорѣ же вѣрѣ ,
алѣ ꙗзѣ же согдѣ
бѣсѣ , ꙗкоже
днскѧ тѣ .

Зрн:

Нсїе єсть спосокстакїе блгоє водворенїи
пѣнїа когдѣ бл повторяюще пѣнїе
тожде птацѣхъ или вполтацѣхъ
прочїиже гласы увертками концѣрѣю-
щїа или всѣхъ вкѣпѣ поютъ блже соде-
ржнть основанїе нсїе правнло єсть
органное нже нменѣса иртнндрнн
партнментнмъ нообаче рдн илннїа
твоего полгнн бразъ вѣднже сн :



Здѣ дпое блн обращнщсн воспд же
доконцѣ днхъ дондже скончсн дн
вопѣнїи поющнже дпое дн кон либо
согвоини рѣчми вѣрѣка или полнкта
нвопротнхъ нолухъ вѣднвоорѣ дн єднн
родннн снъ дпоепт здѣ бл вышшсн пре-
дложннное пѣнїе обращнщсн нпѣрвоє
лзже вѣдѣ пѣтн всѣ дн рднсогласно ре-
ченннн єдннородннн снъ или кїнлюб.

Зрн:

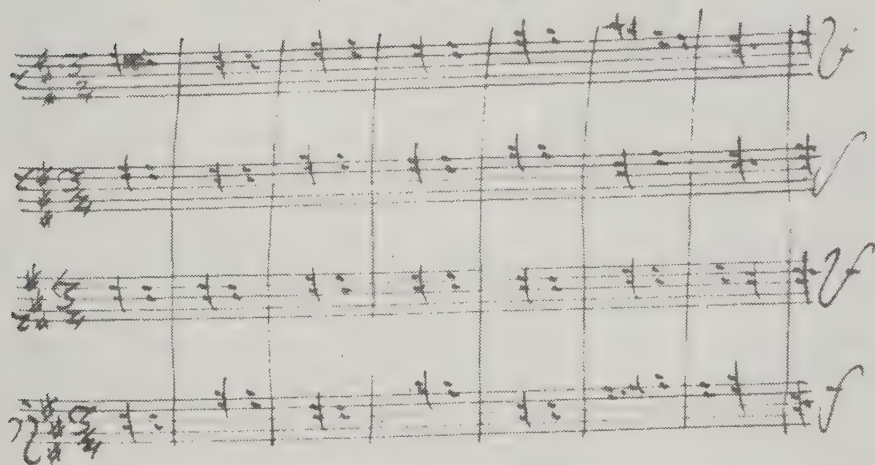
Когдѣ ктѣ невѣдѣ что єсть мѣнїа и
многа ли невѣдѣ нсїе что всѣмъ пѣнїа
днн, со невѣдѣ всего стопѣнн пѣнїа рефла.

Зрн:

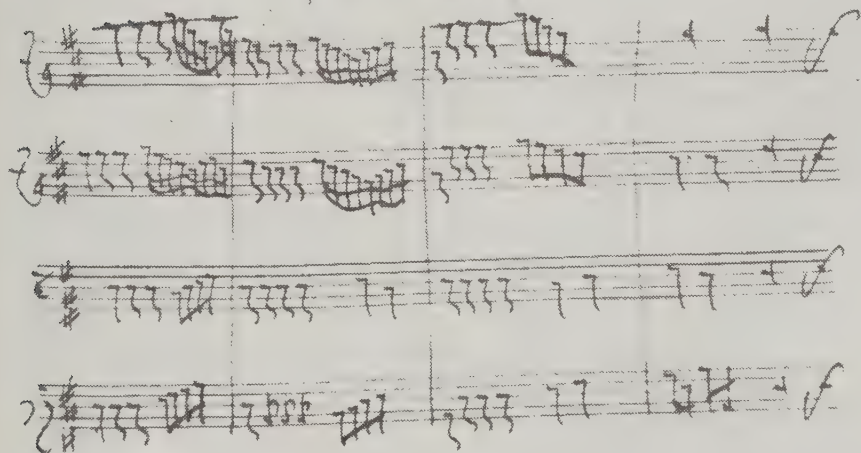
185

Помгін, збѣ образѣ дїєзисовыѣ и чѣс
роємоларныѣ рѣи твоего дурзвмѣніа
бѣднже дїєзисовыи.

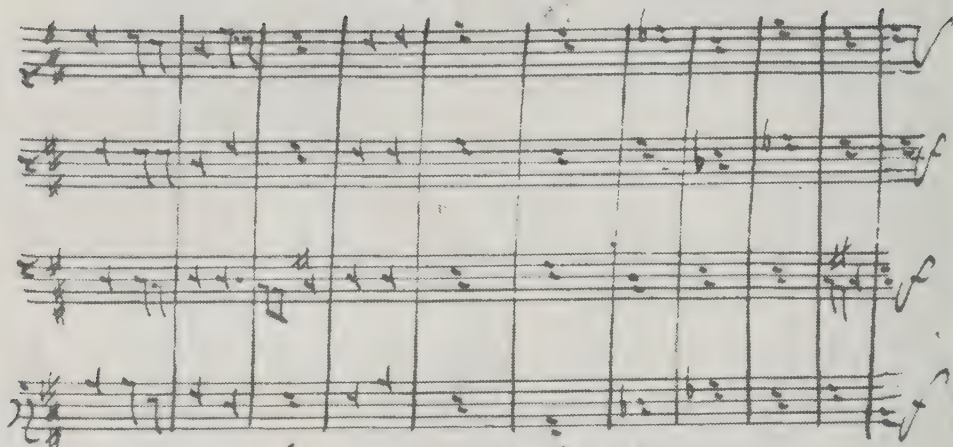
Окрїзъ перкїи:



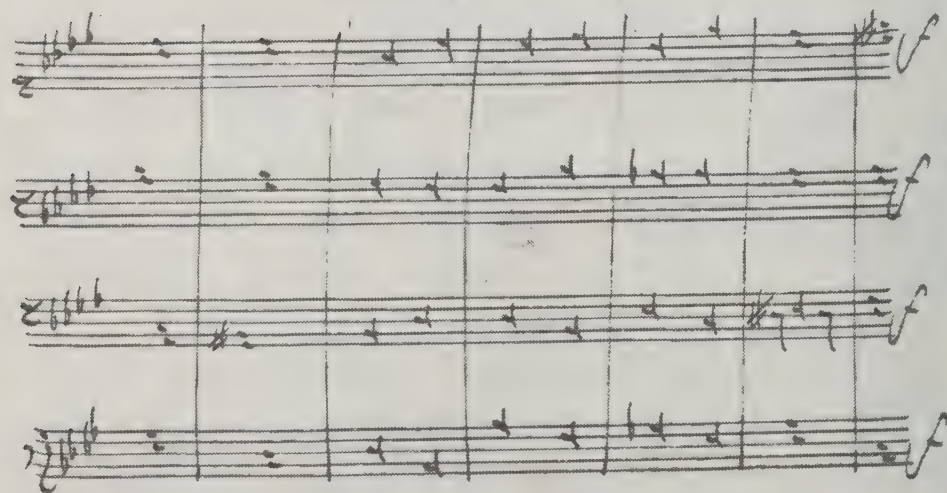
Образъ вторїи



Образъ третій:
вѣмѣшннѣ
пѣніи:



Образъ вочелвчїи
вемолохъ:



Тоны несутъ всѣхъ зѣноръ лѣтъ и днѣсканъ
 и бо тоны всѣхъ ностѣхъ зѣноръ фисола
 гласъ же вѣщѣхъ: тоны мощно и нѣмѣ
 и образити еякоже и чинити мыслию не
 тоюмо оушнѣмъ гласъ же пѣсти соверше
 нѣе и мѣтъ: пѣсти же оушнѣмъ члѣстѣи
 дѣмѣшѣхъ что онъ поетъ: когда же мыслию
 поетъ не слышомъ. тогда несть совершеніе:
 пѣсти дѣмѣшѣхъ тоны шгласа понеже то
 едѣ разнѣстѣннѣи сирѣчь или весѣльнѣи
 или печальнѣи: гласъ же несть разнѣстѣннѣи
 понеже мощно емоу пѣсти лѣтъ. ии зѣноръ
 или днѣсканъ, или бѣда: кѣмъ: вѣщѣи
 тоны оупреждаѣхъ: гласъ же онаго еяковѣи
 онъ естъ или естъ весѣльнѣи, или едѣ
 печальнѣи и образитѣхъ поуще.

Тоны еякоже вышенъ рѣкоу и ермо
 лонныа црковныа несутъ кнѣшен
 вѣщи кроуѣ сѣхъ весѣлого, печальнаго,
 и смѣшеннаго тѣмъ во ирмолонъ и
 всѣхъ еко е пѣніе содѣнѣа.

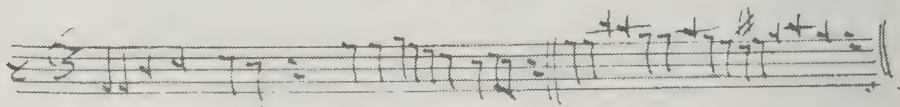
Зрн:

Рекотъ оминокъ смѣшенной ꙗже срца
члвчскѣа возбуждаєтъ ово квеселію. ово
къ печалн, сеже оуразумѣши снѣ, гдѣ
бѣдетъ воплѣнн много р. сомногннхъ.
нѣи фл. сомногннхъ нѣи фл. сомногннхъ
нѣи мн, сомногннхъ фл.

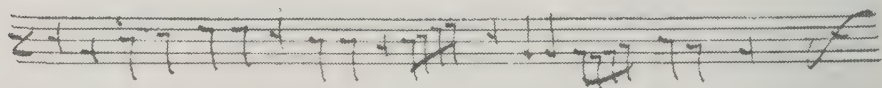
Зрн:

Единъ єсть то веселіи, мирски. вторій
подшн, мирски. снѣ єсть кождѣло оувеселѣта.

Віоуі:



Подшнже когдѣ дшю оувеселѣтѣ,
н снѣ єсть ꙗкоже пѣніе црковное.
бѣдн вообразѣ напѣхъ пѣніе:



Здѣ ꙗше нболіи нѣтъ р. фл. лл. ꙗже
сѣтъ печалной мѣннѣи єдинѣко смѣ
шенна, снѣтами д. мн. сѣм. н дшю
оувеселѣтѣ въ кѣпѣже нѣтѣло.

Такожде бывають нѣмирскіхъ пѣсней
тонъ смѣшенный нѣже дшю и тѣло
вобъждаетъ квеселю въкупѣ и кпечали:

Вообразъ:



Зрн:

Много сущевъ естъ мѣстнскіи грамматикъ оучебны нѣже несовершенны поученіа и несуть истинни понѣже и бѣкварей неведѣхъ, полагаю токмо аларе и аларе сущевыи не токмо съ ксовершенію но и кначалу: и несѣ грамматикѣи токмо бѣкварей, такоже дѣтѣмъ водченіа а в в и проча писмені: грамматикѣи естъ словеснаа нѣже поуче шесѣхъ члѣвѣ гланіа такожде и естъ грамматикѣи совершеннаа не бѣкварь: по нѣже поучаетъ шесѣи члѣстѣхъ мѣстнскіи еже естъ не токмо пѣти совѣшеніа но и творіти пѣніа въ контрапѣнктахъ, въ концѣртахъ - въ правнлахъ въ возшествіахъ, и низшествіахъ силъ свою всю твореніа содержище.

ОБРАЗЪ.
поученія майстрѣ копѣннѣи дѣтѣи.

Зрѣ:

Хотѣще лѣтъ преложити образъ май-
стромъ оученія копѣннѣи хотѣщнхъ
поучитисѣ: первѣе всѣмъ наказыю да
ненаучають прѣжде, чѣмъ напѣсѣ, но послѣ
жѣтъ имъ и наудачѣ нарѣцѣ сѣи пи-
смена лѣтинскѣа прѣдѣлѣ лѣтин-
же тожде сѣтъ чѣто и на
рѣцѣ пѣи пѣцовѣ:

рѣкѣ тождѣ чѣи и лѣтинѣи.



рѣкѣ полѣтѣи ключѣи:

Сѣго и поучивши покажи имъ ключѣи о кождѣ
нотѣ и пѣсѣи копѣннѣи и писмѣ лѣтинскнхъ.

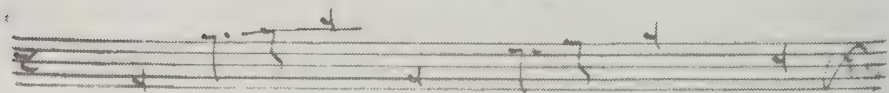
дѣлѣтъ воѹмѣ о́ктявѣ и́такъ
сооной о́удобѣ во́мѣтъ шестѹю .

Вообра сѣптимы :



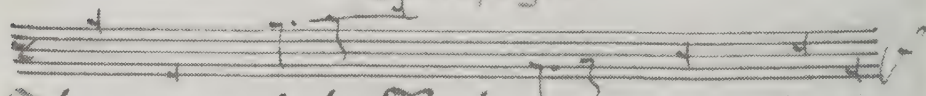
Такожде издѣ поюще сѣптимѣ со-
держнѣ воѹмѣ о́ктявѣ и́удобѣ и
совершенно онѹю гласомѣ изобразнѣ-
ши : та́же и́вдѣлѣтъ нѣтъ нѣтъ и
машн сохраниати :

Воѹмѣ :



Такожде и́вдѣлѣтъ нѣтъ нѣтъ .

Воѹмѣ :

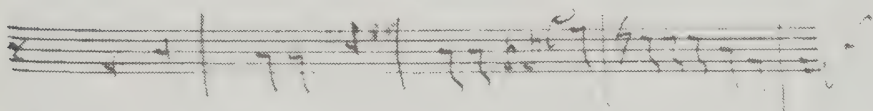


Такожде вѣдѣнны и́вдѣлѣтъ и́дѣлѣтъ .

зрѣ:

Ілікн ѣще гѣмъ поѣще и пѣніѣ и мѣши и
показати что ѣсть мѣстикѣ вонмѣни
и много чѣмъ ли иже ѣсть и что ве
сѣла . пѣчѣла , и смѣшѣла поѣчѣиже
пѣли что ѣсть бѣ , что ѣсть пѣнорѣ
что ѣсть лѣтѣ , что ѣсть дѣнѣнѣтѣ ,
и что ѣсть пропорціѣ , и не пропорціѣ ,
что ѣсть пѣвѣ , что ѣсть , что поѣиже
и кѣмъ ѣго содержѣти , іакѣже и сѣмъ
небѣзѣнѣмъ . не іакѣже и вѣзѣнѣмъ ,
или двѣзѣнѣмъ . іакѣже , іакѣже и ѣхъ не
мощности и ѣхъ іакѣже коіакѣже оіакѣже
разѣмѣнѣмъ наѣчѣнѣмъ наѣчѣнѣмъ и ѣхъ
ко прѣгѣдѣнѣмъ .

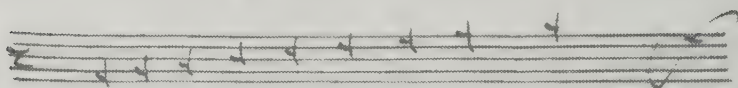
снѣ:



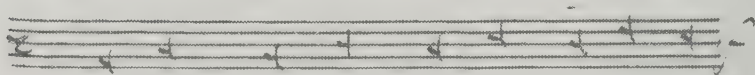
Или прѣже , коіакѣже неѣдѣно поѣчѣнѣмъ
нѣтѣ вѣчѣмъ іакѣмъ наѣчѣнѣмъ
прѣже нѣтѣ іакѣмъ безѣмѣмъ ,
іакѣже нѣтѣ вѣчѣмъ разѣмѣнѣмъ оіакѣже
іакѣже іакѣже и ѣхъ коіакѣже вѣчѣмъ
наѣчѣнѣмъ оіакѣже и іакѣмъ .

Степѣни ѡученьи пѣніа .

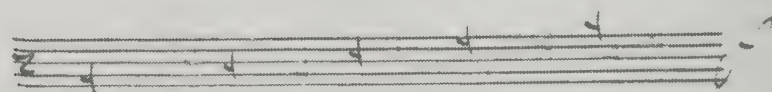
степѣнь первій
въ шестѣхъ:



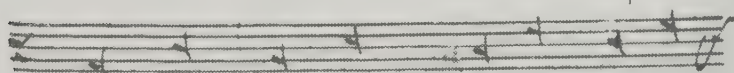
Степѣнь второй :



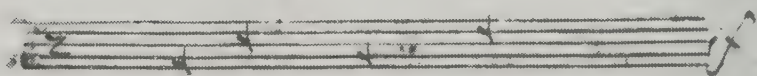
Степѣнь третій :



Степѣнь четвертый :



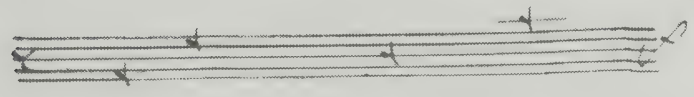
Степѣнь пятый :



степѣнь шестый :



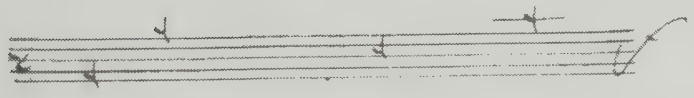
степѣнь седьмой :



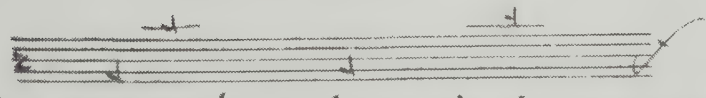
степѣнь восьмой :



степѣнь девятый :



степѣнь десятый :



И тако ихъ оучаще мощно тѣхъ и доплатише
свѣтаго степеня и дѣленіа елика гл҃а сн҃е
свѣтъ а҃гоуѡ показати .

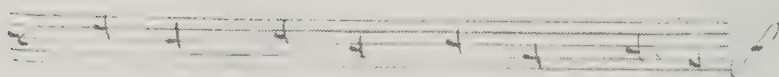
Ѳі.

СТЕПЕНИ ВОИНШЕВЪИ:

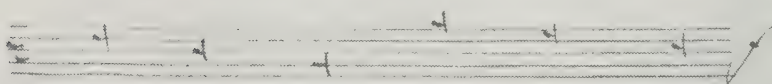
СТЕПЕНЬ ПЕРВЫЙ:



СТЕПЕНЬ ВТОРЫЙ:



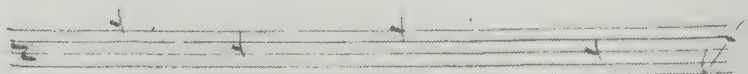
СТЕПЕНЬ ТРЕТІЙ:



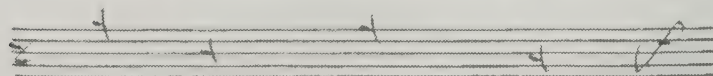
СТЕПЕНЬ ЧЕТВЕРТЫЙ:



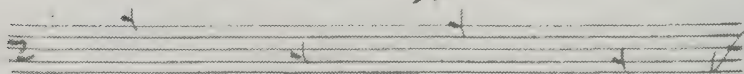
СТЕПЕНЬ ПЯТЫЙ:



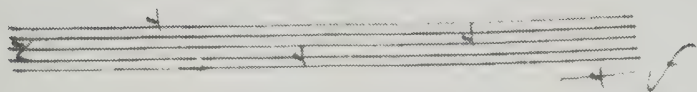
СТЕПЕНЬ ШЕСТЫЙ:



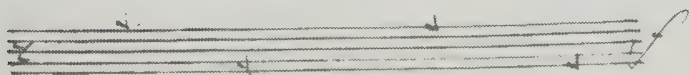
СТЕПЕНЬ СЕДЬМЫЙ:



степѣнь о́сми́й :



степѣнь де́вятый :



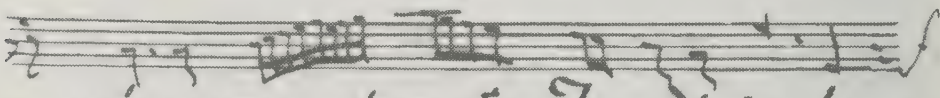
Здѣ такожде прочіе степени є́ліко
возмо́гутъ вни́зъ пѣ́ти о́учени́комъ
свои́мъ покажеши .

Зрѣ :

Пою́ще ра́дѣждѣи́ кѣ́ко и́гдѣ и́мши́ гл҃а
показа́ти и́такѣ неи́сходя́ще и́мѣ́ри
гласа́ своего́ , да не хре́снѣи́ твоѣ́ поѣ́ши
и́ да вѣ́и кѣ́ко печа́льное , кѣ́ко весе́ло є́
пѣ́ти ти пѣ́ніе : впеча́люмъ пѣ́ніи
и́ гласѣ́ зрѣ́тъ пѣ́ти о́уми́ныи вообра́зъ
да вѣ́сти се́й и́и возопи́ возпе́хъ и́и ввесе́ло
же пѣ́ніи гласѣ́ пѣ́ти рѣ́днѣиши вообра́и
се́й и́и возпе́хъ и́и : и́и смѣ́шеннѣ́ і́коже
и́и смѣ́шеннѣ́ і́и : Здѣ́ и́и смѣ́и гласѣ́ тѣ́и
и́и пѣ́ти : гласѣ́ же вѣ́и и́и
и́и пѣ́ти и́и зобра́зѣище́ є́стество́ дѣ́и
і́коже . се́ и́и гласѣ́ зовѣ́и : Здѣ́ и́и

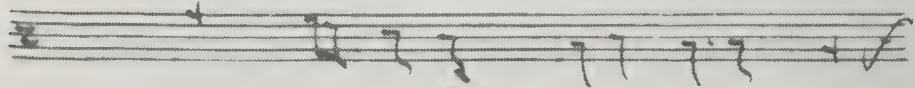
и гласомъ самымъ возвышеннымъ и всѣмъ
пѣти гдѣже концертъ тѣмъ и хриномъ
гласомъ и невестѣмъ гдѣже всѣмъ въкупѣ
пой тѣмъ гласѣмъ и ноже и мѣшн гласомъ
своимъ и ображати во пѣніи и кш
же прежде рече естество всѣмъ гласъ се
гдѣ гласомъ противится: зрѣ естество
всѣмъ и ображати гласомъ боіи мѣшн
и пѣчеже гласомъ и мѣшн пѣти:

вообра:



Смирнымъ же дѣлѣмъ въ годѣ: зрѣ и гласомъ
и мѣшн пѣти смирнымъ и се и пѣче
всѣмъ и ли въ нѣмъ, и ли въ нѣмъ.

вообра:



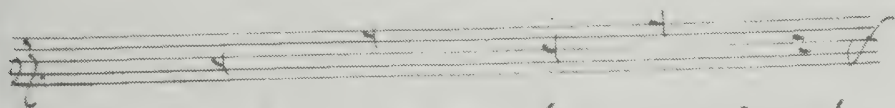
Зрѣ:

Вопрошати на мой пѣти нѣко рече нѣко то мѣшн.
и тѣмъ иже въ нѣмъ: иже то рече нѣко пѣти
иже нѣко. и рече. и пѣти. и нѣко. и нѣко. и нѣко.
и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко.
и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко.
и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко.
и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко.
и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко. и нѣко.

Зрѣн:

Пѣніе быти сгубое и нѣоты: Еднны
сѣ обыкновенныа но ещѣ рекѣ еде
ствѣнныа и не обыкновенныа ихъ
именю хрѣ естествоннаа: еде стве
ннаа же сѣтъ когдѣ еде ственни и сѣ
ши полагаются:

Водбннѣ:



Не еде ственныа же сѣтъ когдѣ радн
красоты пѣніа полагаются. То же
пѣніе вышше бѣдн.

Водбннѣ:



Здѣ илн вопои естествоннѣ іако:



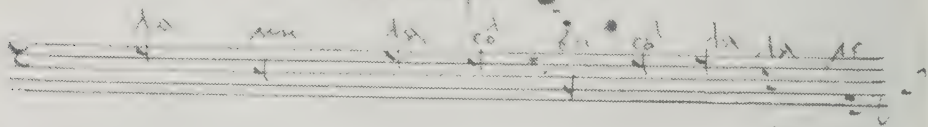
илн не естествоннѣ іако:



Зрн:

Бѣса тенорового когдѣ имать пѣежи
многожды сопнѣмъ с. на ф, и машин
пѣтн, вемоларнымъ ключемъ: въ
же время или въ оужде бассовомъ
тенорѣ помѣстившюшее бѣе на н.
или въ прочіихъ гласѣхъ бѣе же глѣмое.

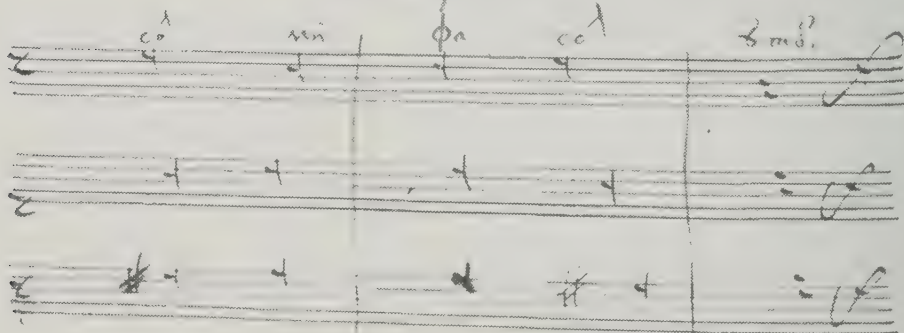
Вообразъ:



Зрн:

Когдѣже пѣежи сѣтъ въ теноровомъ
басѣ многожды со д, на с: небуе
же въ прочіихъ гласѣхъ на н. б: тогда
и машин пѣтн повѣкварю дуріиной
бѣе же.

Вообразъ:



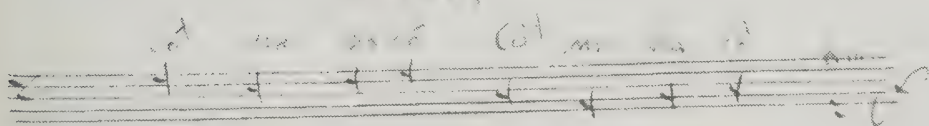
Возвѣреніе твое когда еще оусмнѣ
 ешнѣа ищевомъ предложѣи тождѣ пѣніе
 класотеноровое на блѣса Естественна
 го дѣлааго и тако дразмѣшнѣи
 стиннѣа кѣсти : оуразмѣшнѣи же кѣ
 коваго Естъ пѣніа теноровѣсь въ
 дѣтѣ ти въ то время не веселой и
 недѣлааной тождѣо бемѣлааной мѣн
 кѣи во предложѣніи же иго сопнѣа
 на и бѣдн тождѣ въ шшѣе .

ВООБРАЗЪ:



Вопреложѣніе же еже реко когда
 бакаютъ пѣжн сопнѣи мно
 гажу въ теноровѣсь на с
 илаши пѣти дѣла
 аныи что бѣдн

ВООБРАЗЪ:



Зрѣн:

Ащеже сѣмъ невѣрѣши, тоиже вы
шши пѣніе тѣмъ рѣшѣи, приложи на
дѣлное сѣже во вѣсѣ.

Вообразѣ:



Нѣнъ нѣмъ вѣрныи вѣсѣ шѣмъ
вѣнныи нѣнъ на грѣшѣи нѣмъ вѣмъ
грѣшѣи лѣтѣи нѣмъ пѣи ехѣи
обыкновенныи же сѣи глѣтѣи вѣсѣи
спѣмъ нѣрѣи пѣи нѣи вѣи рѣшѣи.

Вообразѣ:



Зрѣн:

Аще глѣи многѣи когдѣ нѣи вѣсѣи
сѣи рѣшѣи во основѣи сѣи вѣмъ вѣрнѣи
пѣии вторѣи нѣи. Зрѣи во прочѣи
глѣшѣи когдѣ же сѣи Зрѣи нѣи
Зрѣи еи невѣи нѣи нѣи
нѣи пѣи.

Зрѣ:

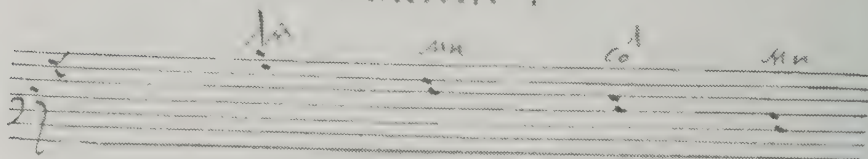
Рекѡхъ и глѣ оуже о томъ хъ что есѣ
сѣи и что сѣи егѡ; сѣи же сѣи
спѣсѣннѣи [такѡже рекѡхъ въ пѣхонѣ
мѣнѣи] и звѣстѣи бѣи бѣи, вѣ-
сѣи пѣи и что въ пѣи моѣ
и фѣи: хѣи моѣи бѣи вѣи
лѣи глѣи сѣи и что и лѣи
спѣи свѣи пѣи, такѡже
вѣи пѣи моѣи бѣи тоѣи
воспѣи свѣи пѣи; но сѣи
ещѣ глѣи о сѣи пѣи рекѡхъ прѣи
нѣи вѣи глѣи и нѣи
мѣи и фѣи: бѣи вообрѣи
и сѣи пѣи раздѣи сѣи сѣи
вѣи бѣи сѣи: свѣи
же раздѣи сѣи бѣи пѣи
и пѣи раздѣи нечѣи и нечѣи
оуѣи: но сѣи глѣи, когдѣ тоѣи
здѣи на сѣи, сѣи пѣи
и вѣи: вѣи вѣи бѣи пѣи
и лѣи дѣи.

и лѣи бѣи дѣи, и такѡи
бѣи вѣи пѣи
такѡже вѣи дѣи:

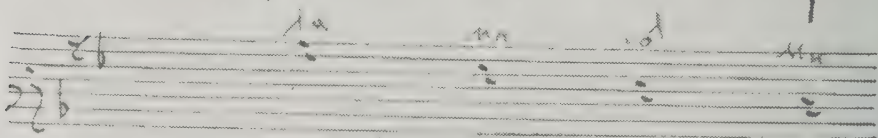
.ѣ.

Бѣднѣ вообра прѣжде радн твоего
вѣнїа вѣдрїномъ.

Слава :



Зѣже вѣдвоѣ оувѣрїніе превращїю ѡна
набемѣлѣрный вѣнїѣ вѣнїѣ яко
тїмо вѣдрїномъ вѣнїѣ снѣце :



Зѣже зрїши нїстїннѣ что рекѣхъ
нѣстїѣ тоновъ болїи кромѣ -
д. ми. со. н. ре. фа. ла. понеже тоно
раздѣлїши свѣспрь вѣнїѣ, д.
вѣ д. же, д. е. ла. ре. ми. снѣце ла. ми. со. ми.
нїи со. ла. фа. ре. снїзѣже вѣнїѣспрь
ре. фа. ла. ре. такожде нѣвопрѣчїнѣхъ
вѣнїѣнїѣхъ лїнїнскїхъ : сѣже нїи
вѣнїѣспрь f. нїи вѣнїѣспрь
с. нїи вѣнїѣспрь b.

Зрн:

Ще хочеш и сквѣнаго пѣвца и творца
пѣніа разумѣти да поє ти дванадеса
тернцєю нисори дѣи козвигнѣмъ тесомъ
немоцно вѣсти вопѣніи кромѣ играніа
органнаго всемъ же зрн преданнаго ѿ ме
не колѣса тѣже видѣла єси .

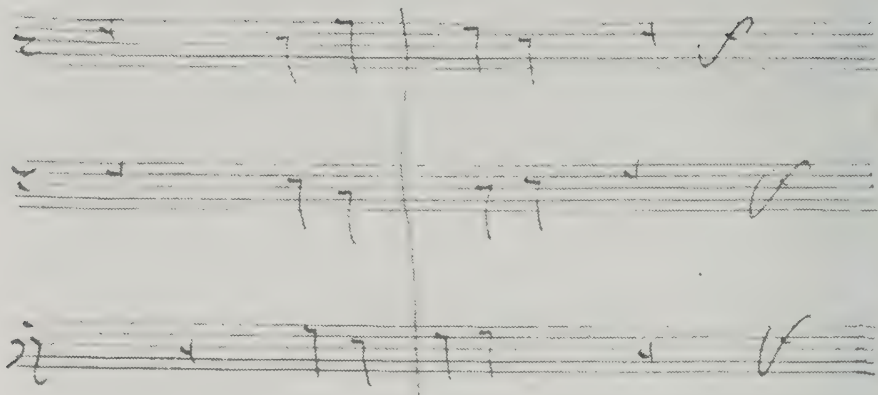
Зрн:

Несовершенный пѣвецъ и менше
совершенныи же .

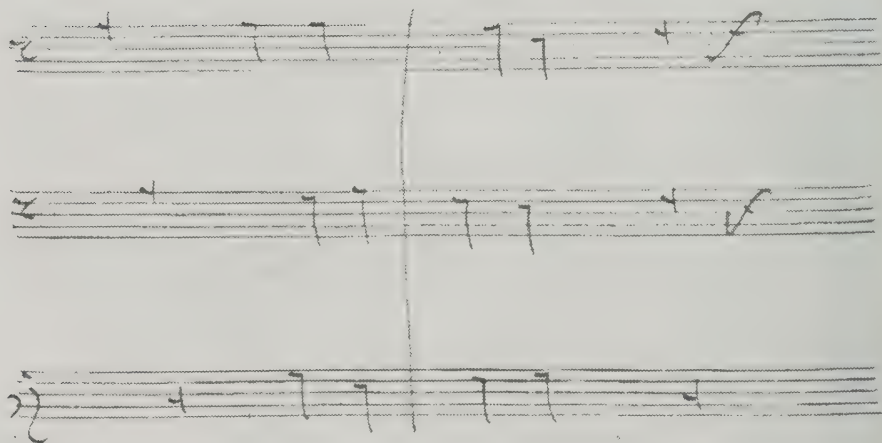
Зрн:

Тѣ же рекоуць о диспозиціи єи рѣчь о ра
зложеніи пѣніа како жъ разумѣти .
оу же имѣла єси и ли обыкновенно ,
или не обыкновенно : или противобучно
или ни : зрн же не всегда смотри ти
квинтъ єи рѣчь пѣтвыхъ , или терцій
и же єсть водвореніи трітїи нѣхъ
но поємо зрн и разсужданіи водворе
ніи єлиганціи ладннскн . ма
вѣнскн же крестѣ бѣди
же ти єще на сїе :

Вообра́зъ:

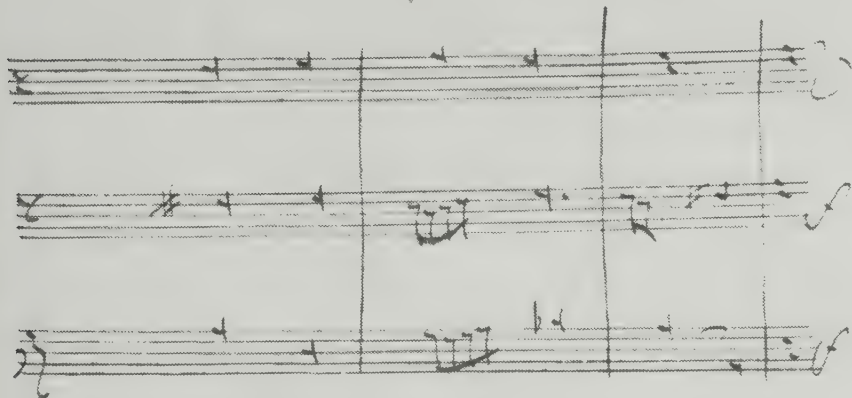


Утѣ́шлю кві́ти си́це про́сто воо́бра
то́жъ:



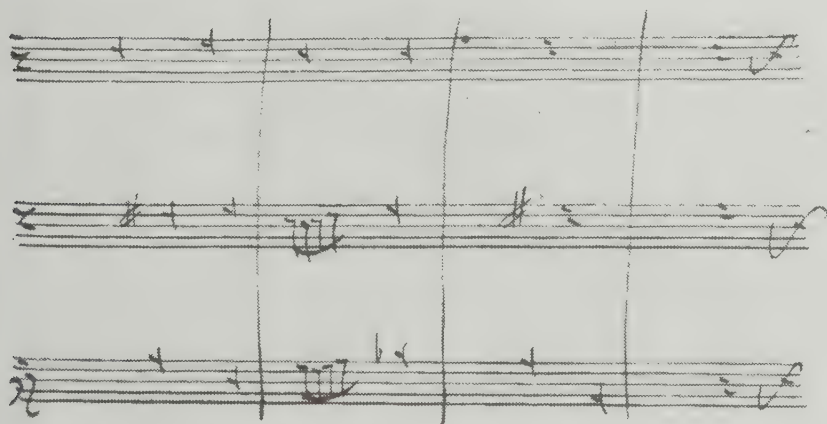
Или е́ще по́неже, гдѣ рѣди красота́ о́бда
вѣи пѣта́и нѣта́и вѣди воо́бразъ .

е́ще :



Уто и мѣ́ше бы́ти сѣщѣ́твеннѣ е́ще .

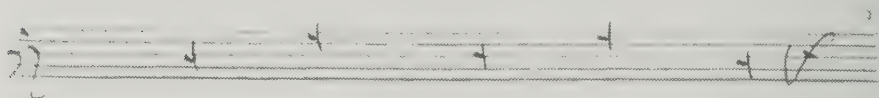
воо́бразъ :



Зрѣ:

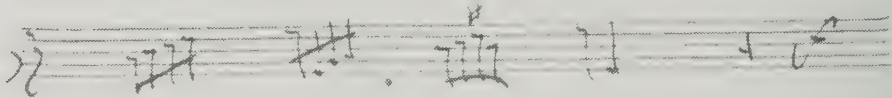
Ноты вѣтъи копѣніи сгубила есте-
ственнаѣ и неестественнаѣ, или
рѣкъ свойственнаѣ и не свойственнаѣ;
свойственнаѣ ноты сѣтъ когда про-
сто вѣкрасоты полагаются во сво-
ей основаніи,

Вообразъ:



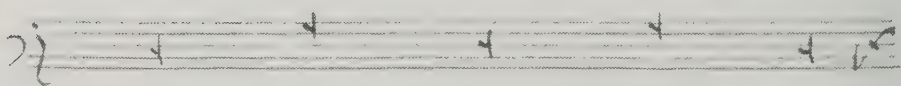
Несвойственнаѣ же сѣтъ когда одѣ-
вныши свое основаніе воокрасѣдро-
бными и коскорыхъ полагаются,

Вообра:



Такожде ихъ и маши пѣтъи такоже
первое стоитъ знаменіе и рѣтъ
нота вообразъ,

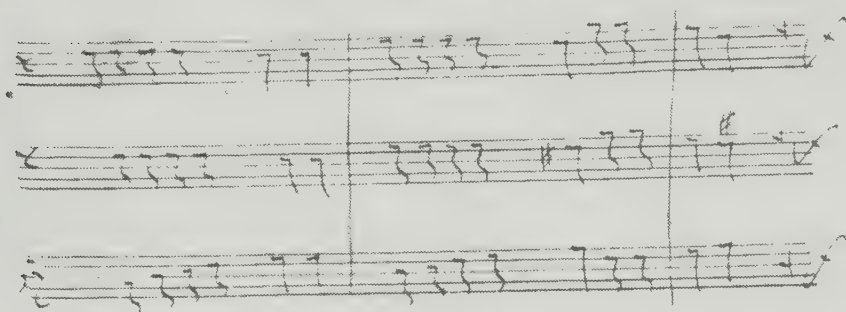
вѣтъи:



Зрї:

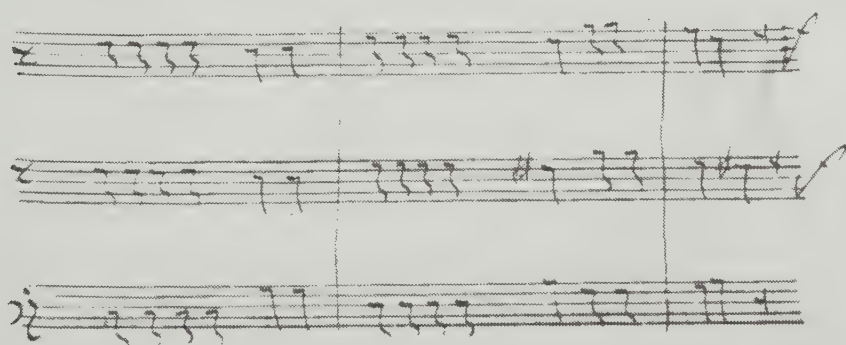
Сеже рекохъ ꙗко нѣтъ пѣти зрѣ-
же гла тѣкоже ѿмашн и сотворенїи
нѣтъ помѣти, немоураще рѣдѣ-
нны нѣтъ токо о основанїи многова.

Воскрѣсѣ:

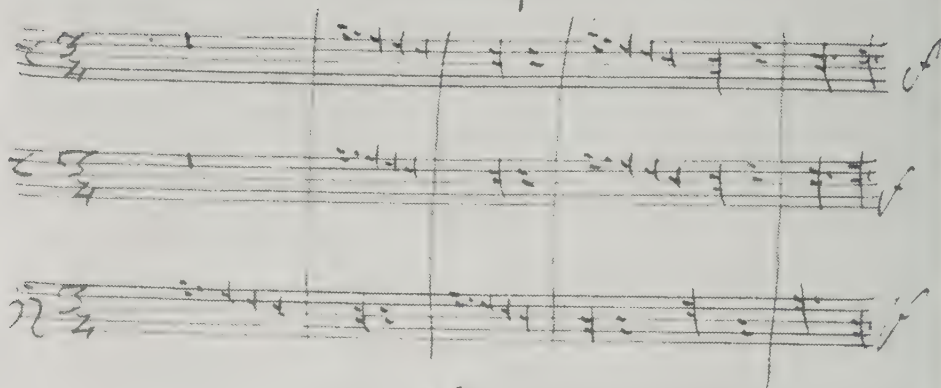


Уто имѣаше быти свойственнѣ во
основанїи клѣс.

снѣ ;



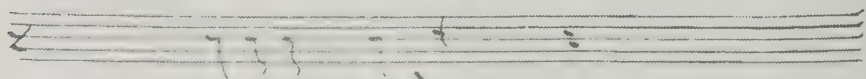
Или снѣ :



Зрѣ :

Понѣже глѣхому опѣніи, да глѣмъ,
ещѣ опѣвѣ, и опѣснѣсловѣ : пѣвѣ
цѣ же сѣи естъ когда поѣтъ верѣ
чѣи ноты : ксѣмъ вѣ оргѣнное, и
прѣнное прѣлѣжѣ и глѣніи понѣже бе
здѣщныи, и безлѣчныи, и безлѣчныи и мѣ
цѣлю глѣсы, бѣдѣже прѣвое чѣю рѣкохъ
опѣвѣ.

Вѣбѣ :

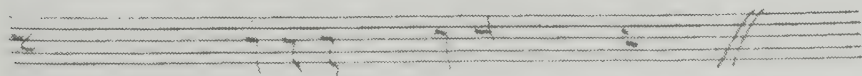


Зрѣ :

иже глѣ опѣвѣ ещѣже сѣю опѣснѣ
вѣ : пѣснѣмѣ естъ когда поѣтъ

ноты сръчѣмъ ксемъ пѣснословцѣ при
лѣжатъ гласы токо горѣнныа чю
вѣческіа во образѣ вѣдн съ рѣчѣмъ.

Пѣснословецъ :



Пѣснопѣвецъ же неразублѣется ѿ пѣ
снословца когда ноты поѣ сръчѣмъ :

Зрѣ :

Гласъ быти многочисленный, иныи
во пѣніи, вторыи, кромѣ пѣніа :
гласъ же во пѣніи сѣтъ органы, инѣхъ
мѣнѣа, а́рфы, кнмѣа, трѣвѣа,
корнеа, пѣзѣа, лѣрѣа, лнрѣа,
пѣпѣа, гѣа, и прочѣа : кромѣ же
пѣніа сѣтъ гласы громныа, оударѣніе,
рѣкъ, скотскѣа, зѣкъ, птѣа : шѣ
во : огня, а́ерѣ, и тогнѣніе и траѣ
ніе земли, и всѣко что оушесѣ
слышатъ е́сть гласъ.

Зрн:

Вопрошавши мѧ чѣмъ раздѣляється іѣ-
ніе шпѣвнїа, и пѣніе шчтєніа, и гл҃ши
сїце: понеже и чтєніе имѧ гл҃сѧ, и
пѣніе такожде имѧ гл҃сѧ е҃го: ѡбѣ-
щевїю: сїце раздѣляється чтєнію ѡпѣніа:
понеже мощно вѣсти чтєнію совершеннѧ
шептїніемѧ: пѣніюже не вѣдомо бѣди
совершеннѧ кромѣ гл҃сѧ шептїніемѧ.

Зрн:

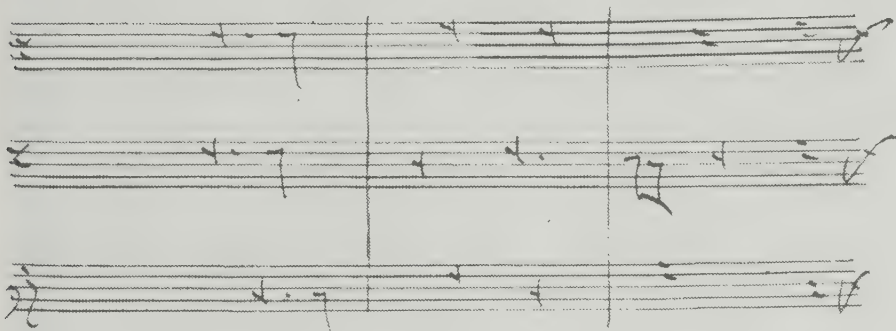
Вопрошавши мѧ єще какою виною ра-
здѣляється гл҃сѧ шчл҃ка, шкѣщевїю:
сїце а҃ки творецѧ штворенїа, и а҃ки
иконописецѧ шикѡны иже єсть дѣла-
ніе є҃го: а҃кшже бо и спѣвѣнное и дѣла
слово, и зѧде шразѧ, а҃кожде и икона
хѡдоже спѡмѧ втворєна єже шразѧ.

ОТВОРЕНІИ ПДѢЖЬ.

Пдѣжи зворнѣти сѣже во второмѣ кнѣ

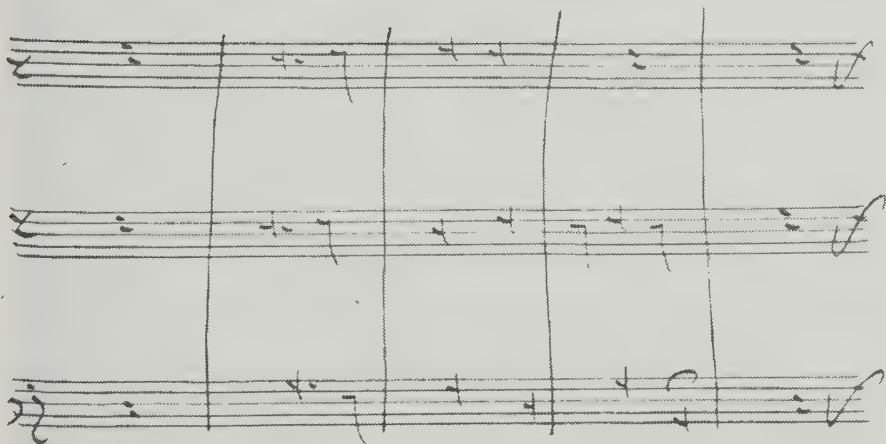
любо гласѣ ѿмашн прѣдѣ вѣкомъ рабѣмъ сѣце:

Вообъра:



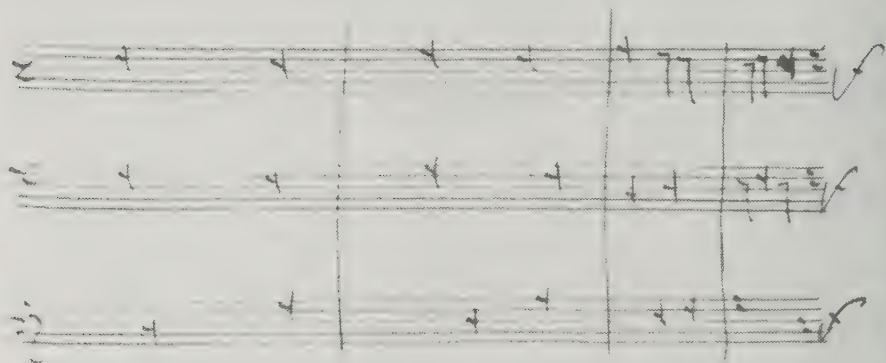
нѣмъ сѣце ,

Вообъра:



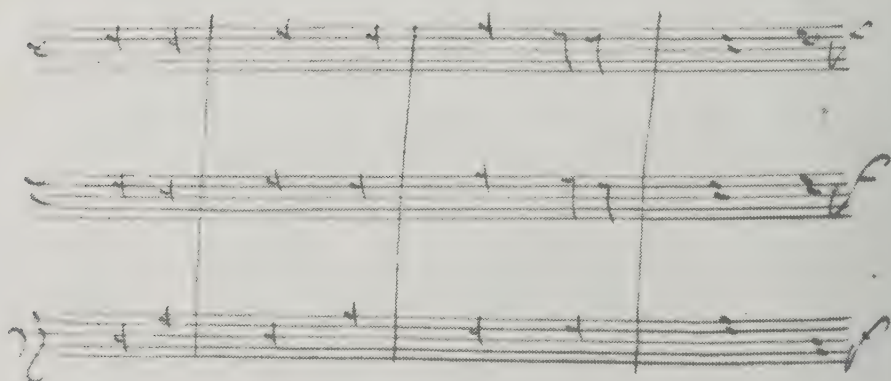
Бовѣшнихъ же, падежахъ, или снѣ
шеюю ѿбаси.

Вообразъ:



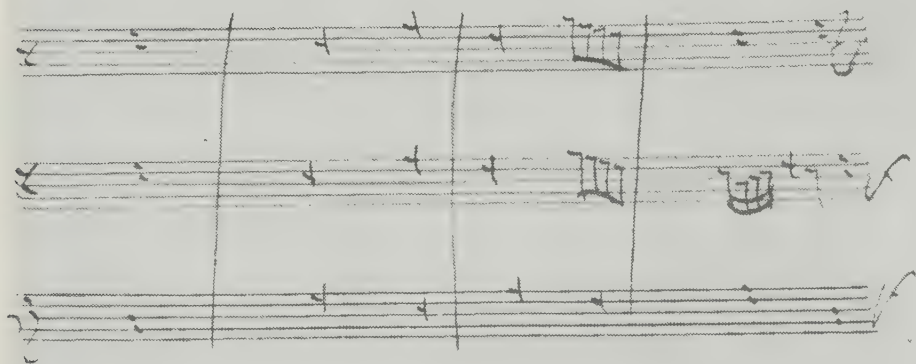
или проѣдо священниѣ.

Вообразъ:



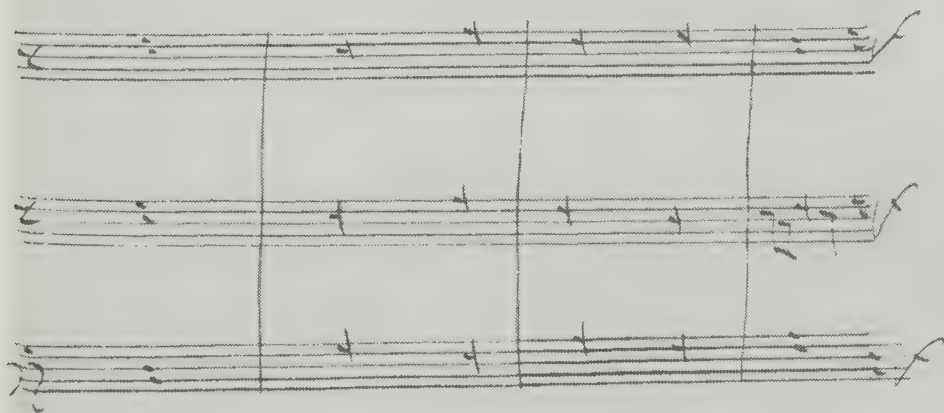
Вовторѣмъ гласѣ кѣимъ люво пуде.
жн и снцѣ поставляютьсѣ .

Вовкразѣ:



Или снцѣ .

Вовбра:

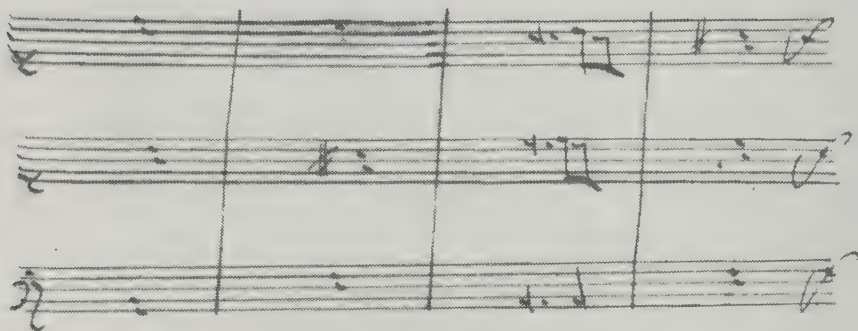


216

Зрѣ:

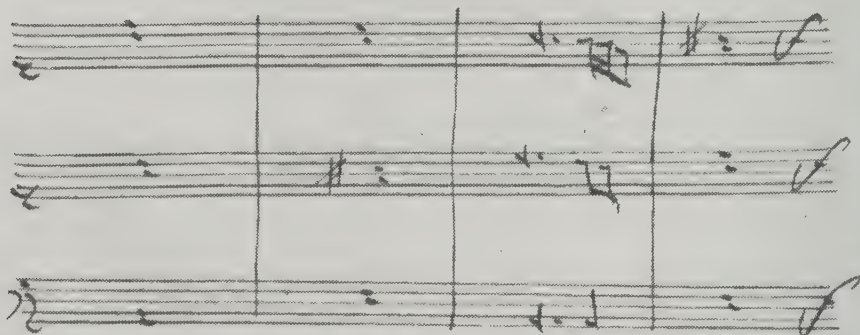
Сїѣ вѣдѣа ѿ вѣбавновѣнны
 павѣлауѣ, вѣбавновѣнныѣ йма
 ши сїѣ.

Вообрѣ:



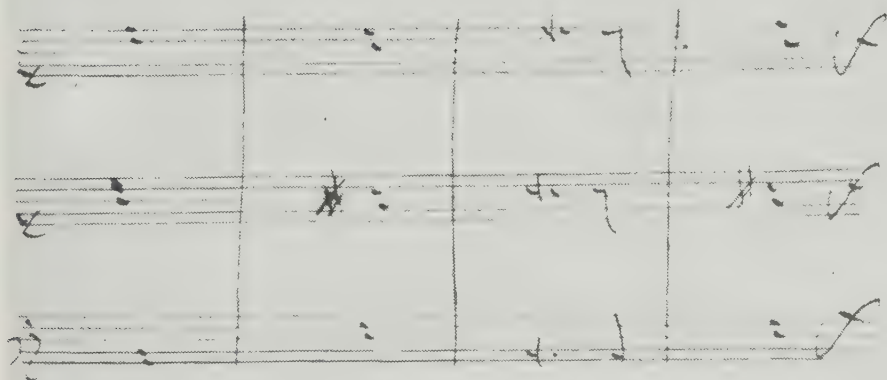
Нѣи сїѣ йже вѣдѣи

Вообрѣ:



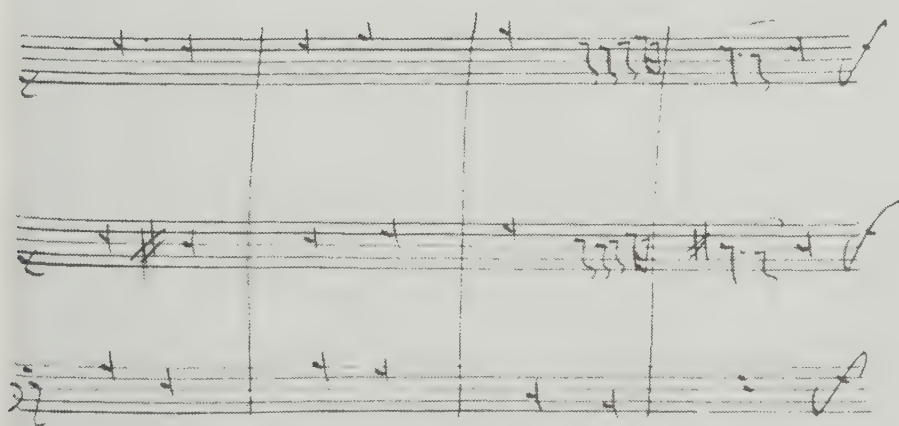
Или́ице ѿсто́дкѣннѣ

Водо́мъ:



Или́ице вчвѣ́рткѣ

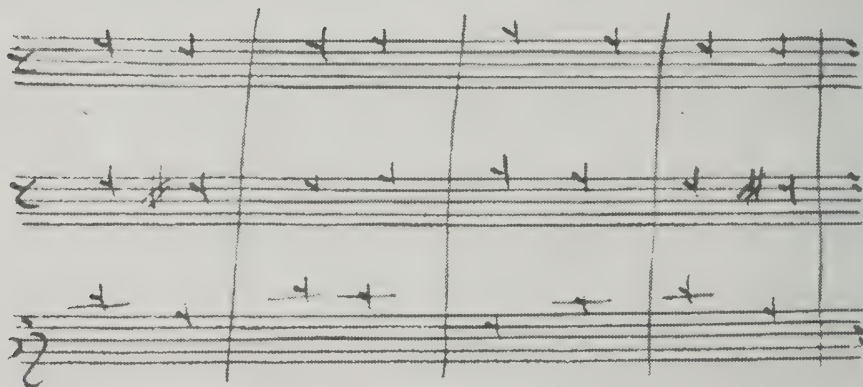
Водо́мъ:



Зрѣ:

Вопѣніи тайна сіа єсть крѣпости
 быти смѣшенной мѣстѣи медовъ
 воскутескомъ гласѣ: нонѣ когдѣ ѣ
 гласѣ поетъ дѣланныи вѣтомъ ж
 стирѣ вторѣи гласѣ кѣи люко и
 ключѣ семѣлѣрный что бѣди .

Вообразъ:



Нѣи снѣрадѣ твоего илѣніи вѣто
 рыи вѣнскѣи полѣи.

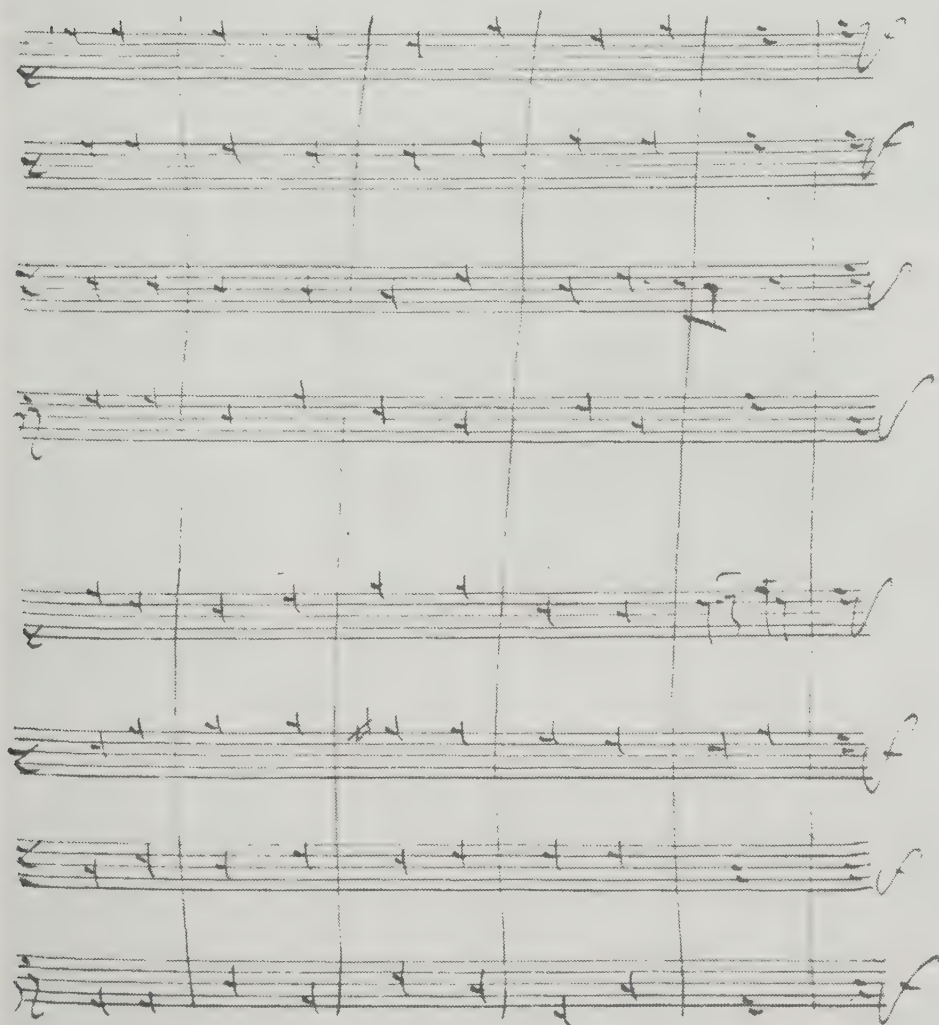
Образъ:



ри:

Ще бы и двадесать четвери писалъ еси
гласы псалма ище и мши творити,
буди же первое.

Вѣсѣла:

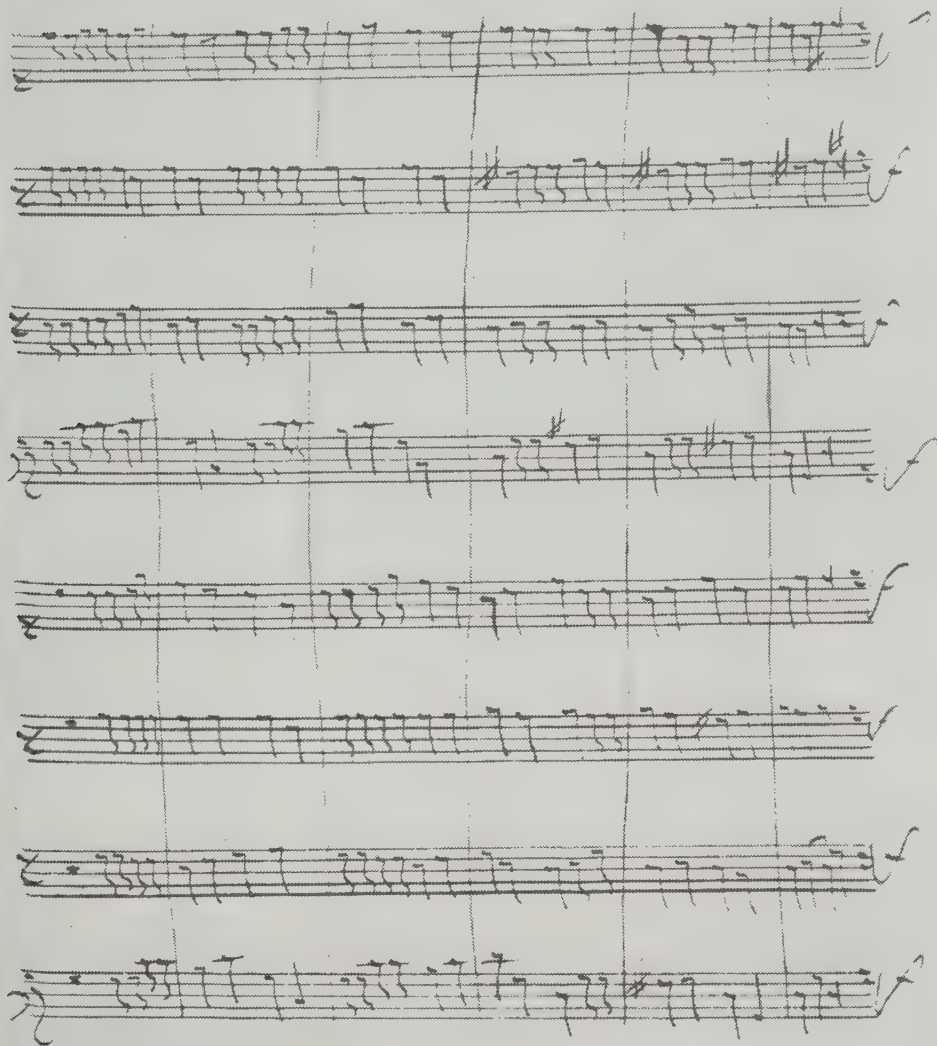


Зрѣвъ прелѣненіе псалма еще же гго

ОБРАЗЫ ХОРСКИНА.

ОБРАЗЪ ПЕРВЫЙ.

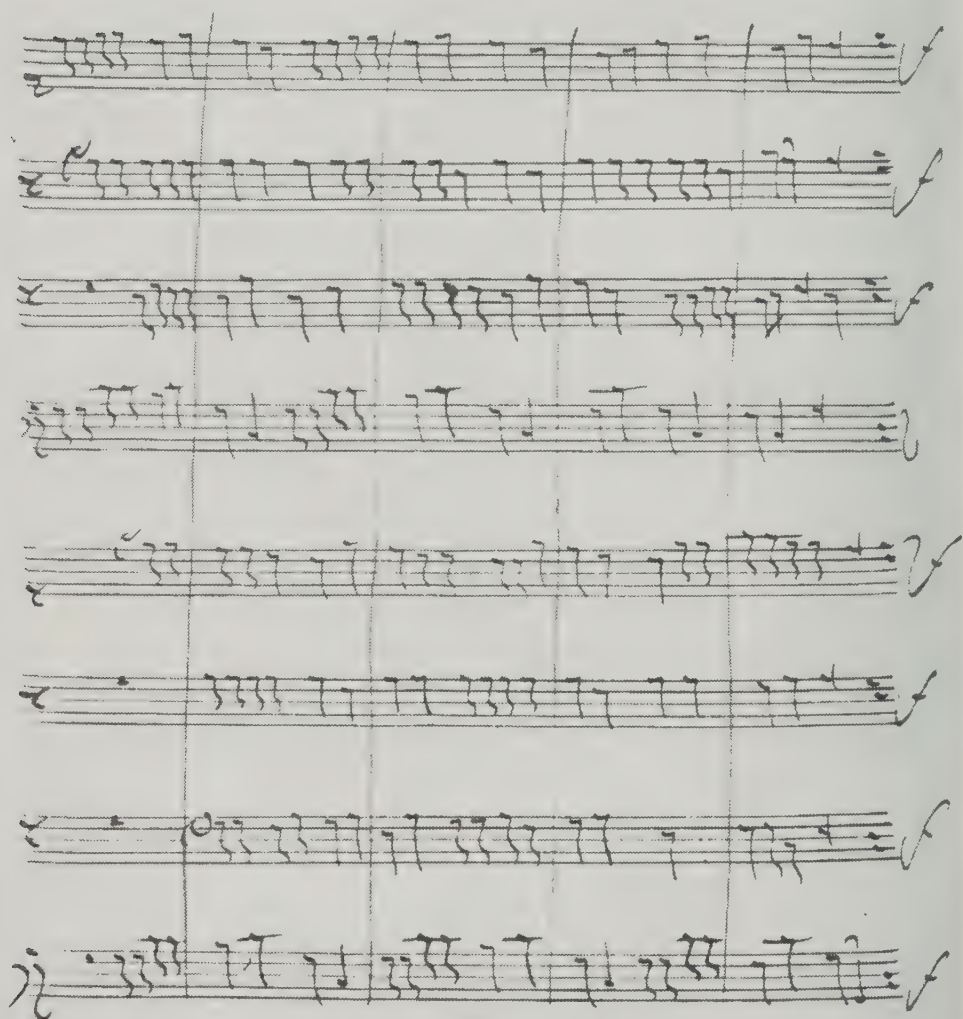
СѢЖЕ ЗРИ КОГДА БЛѢСЪ БЛѢСА ВТОРАГО
НАСЛѢДУЕТЪ СО СВОИМИ СЯ ГЛАСЫ СЯЦЕ.



Зрѣ:

Мо́жно вѣсти хоромомъ пѣнію гдѣ
всѣи пою́тъ, хоры и́нныяже слыши
въ концертахъ и́нже до особа полагаюся
бѣди тожде пѣніе бывшее ,

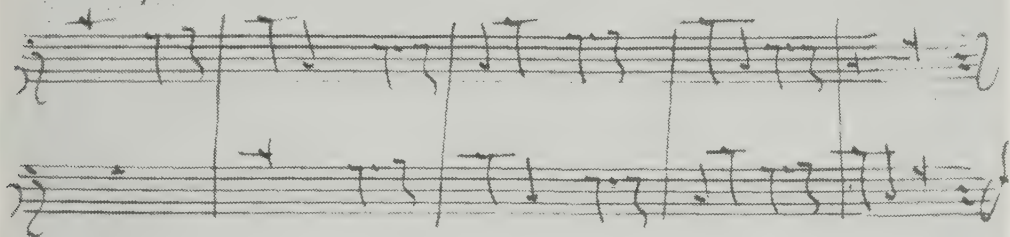
Возвѣтъ:



Зрѣ:

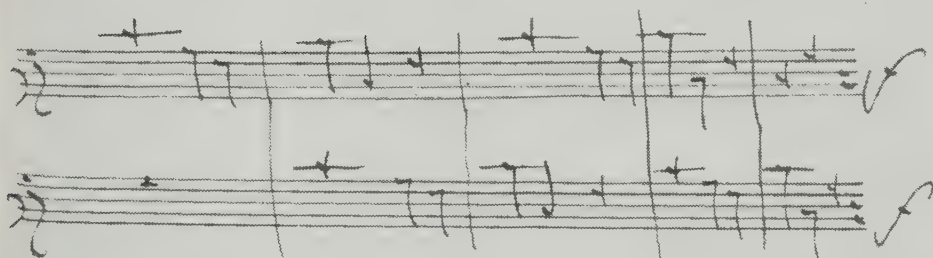
223

Хоральное пѣніе въѣти въѣи Тѣкожде
нѣице нѣнныє глѣсы сѣмѣ приложиши:

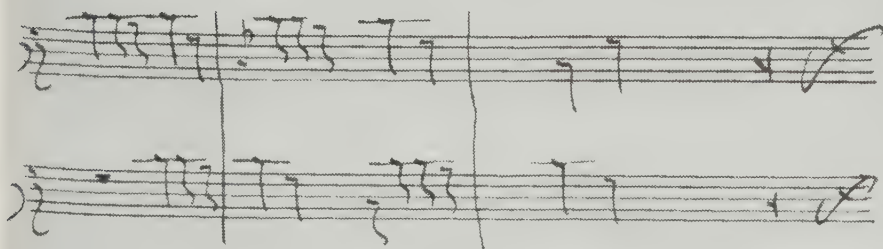


Тѣкожде нѣице вѣди.

Вообразъ:



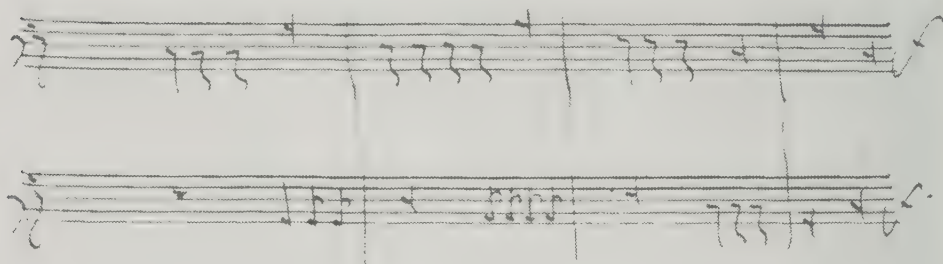
Нѣи сѣице:



Зрѣ:

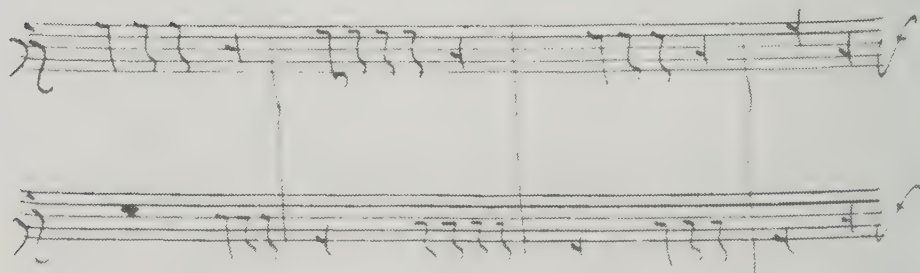
Хорѣное пѣніе красное бѣлѣтъ
Хрѣзъ платое возшеітвіе снѣце.

Воокразъ:

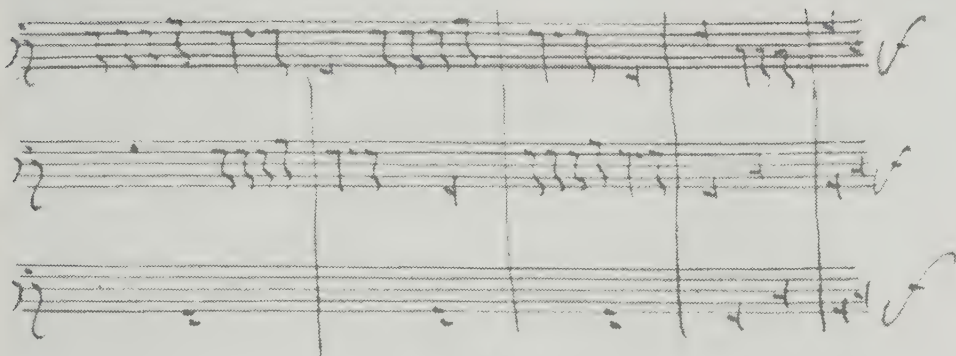


И ли хрѣ нншеітвіе такожде платое.

Воокразъ:

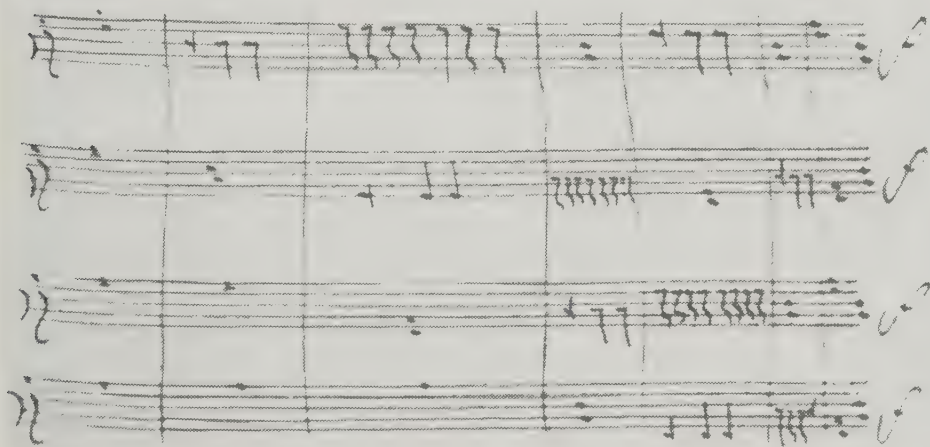


Или снѣтрѣлирипийпѣіііное правило,
вообразъ:



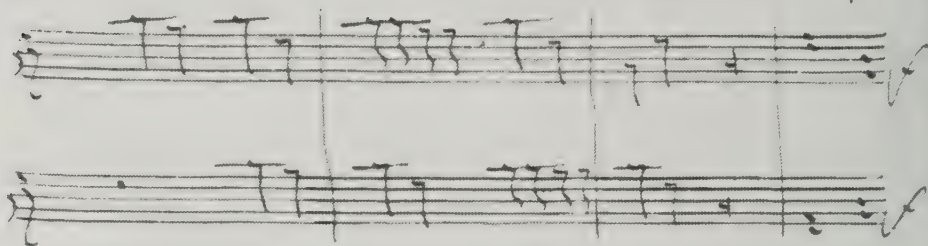
Срн:

Аще хочешн, зѣнхъ образокъ оувори-
ши пѣніе всацкое, или чѣверогла-
сное . или шѣдоглаіное . или оімогла-
іное . и проча^и . нѣѣже вѣдн вообра-
дванадѣсатоглаіное . сеже в блѣсахъ:

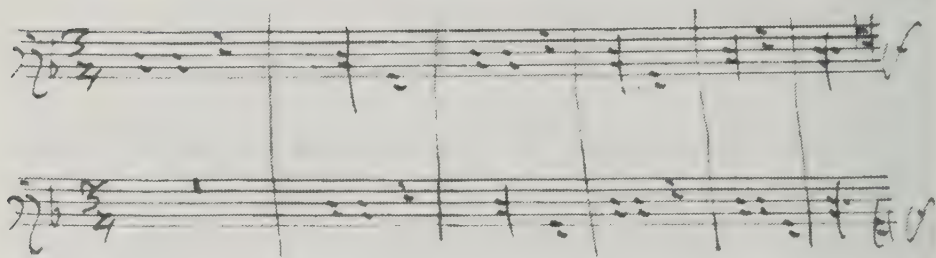


Зрн:

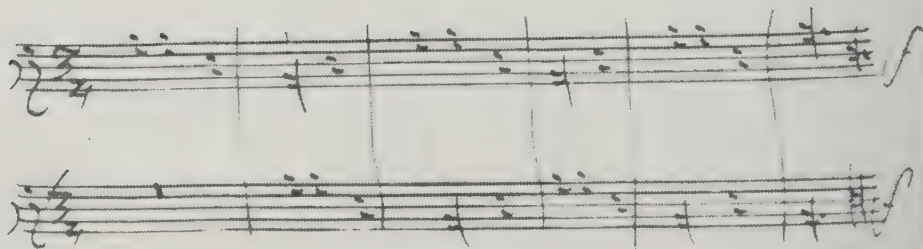
Осмогласное пѣніе бывае́тъ кѣ́го и́снѣ,



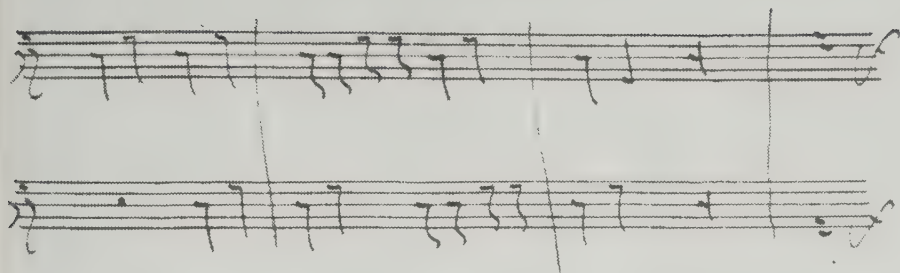
и́ли впро́порціи
снѣ :



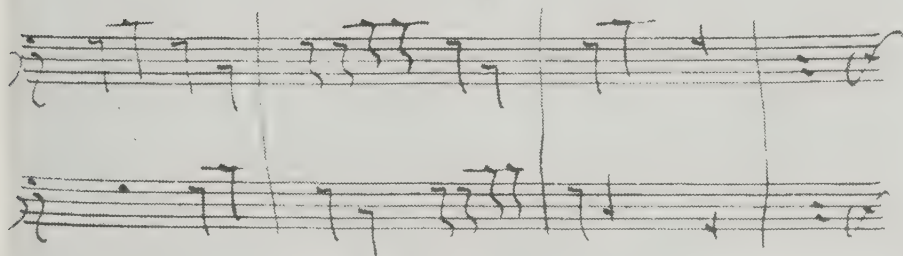
и́ли та́кожде
снѣ :



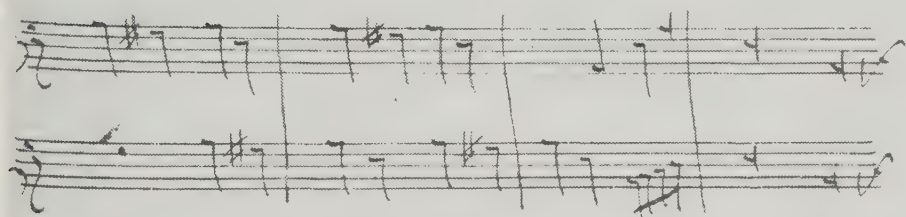
224
Нѣн сѣце :



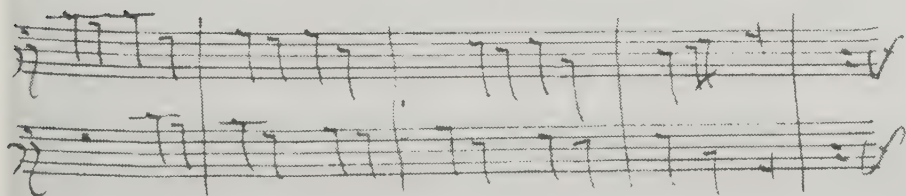
Нѣн сѣце :



Нѣн сѣце :



Нѣн сѣце :



вѣднѣ во ѡбразѣ пѣрвѣе писмѣ а :

сѣремнфлѣла :

и

сѣремнфлѣла :

Ѣкоже вѣ писмѣ и :

сѣремнфлѣла :

и

сѣремнфлѣла :

Ѣкоже и в писмѣ с :

сѣремнфлѣла :

и

сѣремнфлѣла :

Тікожде нѣписмѣ :

дѣренифасола :

и

дѣсофамнрѣѡ .

Тікожде нѣписмѣ е :

еѡренифасола :

и

еѣсофамнрѣѡ .

Тікожде нѣписмѣ ѣ :

ѣѡренифасола :

и

ѣѣсофамнрѣѡ .

Такоже и въписиѣ :
дѣрзавшій :

и

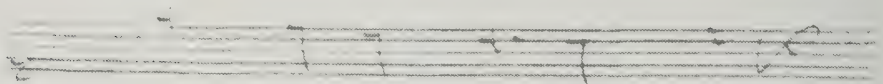
дѣлѣ фантасма :

Щеже хощеши сїе истиннѣ оумзѣти
и сунти и афантасма мѣстнѣ сїа
ѣже сѣтъ вълауѣ книгъ сїа .

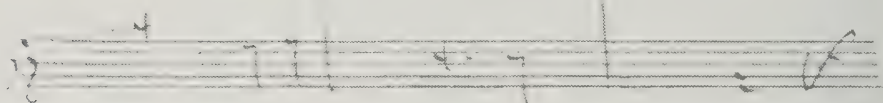
Зрѣ :

Когда твориши и пишеша прежде всѣхъ
что время будеть ти оудобнѣ ины
гласы юзидати : когдаже преждейный
кїи любо гласъ будеть ти недобнѣ
всѣхъ общественнаго полагати : нонсїа
ти будеть оудобнѣ когда будеша
раздѣсти подлагюще всѣхъ что сѣтъ
многочисленна и мѣ
стнѣ сїа ѣже сѣтъ
весѣла , и печальна
и смѣшенна .

Бѣдѣ вообразъ како вѣса полага-
ти посіе пѣніе :



Здѣ пощнобыти вѣса носѣче хѣтшейс



Сѣа бѣгодѣтѣи нмѣдѣемъ вѣшнѣгѣ
кончѣюще ѿ негоже нмѣало прѣжде
ѣсть во вѣсѣхъ нмѣсть такожде
дѣла нѣшего нмѣнѣа : совершнѣша
на крѣпѣ прогѣа : оуже нмѣ дѣло
нѣше совершнѣше злѣгоже бѣгѣслово
нѣемъ нмѣспѣшѣніемъ гѣемъ : совершнѣ
шѣа , бѣгодарѣніе водѣемъ ѣгѣо вѣсѣ
поклонѣннѣомъ нмѣени : тебѣже бѣго
дѣтелю нѣшъ мнѣостнѣвнѣи снѣгѣорѣи
днѣнѣтѣнѣнѣа снѣоснѣеъ нѣже оуѣнѣзвѣнѣа

хвалы ёго жеміємъ и любовію ёже по
 велѣлъ ёи дѣлати іуже совершивше
 долнцѣ земліи кланяемса и негѣмъ снцѣ
 бѣдетъ снцевъи иже речеѣтъ подожъ
 емъ гдѣи дшѣвное и тѣлесное спасеніе
 за жемліе хвалы гдѣи: Но снцѣ: бѣдѣ
 вси чтащѣи книгѣи сѣи иучащѣи сѣи
 возопіють ко гдѣи впомяне аминь:
 мыже смиренніи твои послѣшницы
 прилѣжно всѣмъ дѣлѣи потрѣбнѣи
 бѣгородіи твоєи нлѣи вѣдѣ
 чающе ѡдшѣи гдѣи: тогдѣи
 хѣи: бѣди бѣди:

Снцѣ смиренніи послѣшники пре
 нменіи того бѣгородіи, твоєго ѡдшѣи
 рабѣи жемлемъ

Mikolaj Dile. in. M. v. r.

Василе резанецъ писецъ.



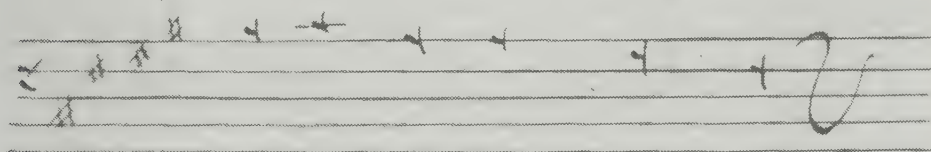
Понѣже дѣло вѣліе, вѣліи вѣ-
 мени совершается. маложе вѣ-
 лѣмъ: тѣбѣ зрѣти, єсть вѣ-
 дѣтелю мѣтливый. сингори, дими
 тріевичъ, строгановъ. вѣліе вѣ-
 ліе. и вѣліи мало [овремени
 гю, расудитъ раздѣмъ] неже ідо
 шемъ что єсть начало и ко-
 нецъ вѣсти іе вѣгородіе твоѣ
 злнѣ, конѣцъ дѣло вѣжнѣтъ:
 хотѣхъ азъ рѣтъ твой и по-
 лѣшникъ совершити вѣконѣцъ
 дѣло моѣ, єже твоимъ жел-
 ніемъ хвалы гдѣа, єсть пове-
 лѣнно; но краткостію
 вѣмени небыло
 чаша нѣже со-
 вершающе ии
 мѣ нѣзко
 кланан
 са.

;

Зрн:

165

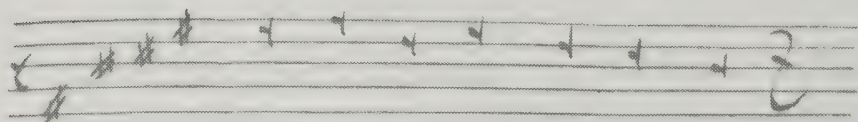
Богъ въ нѣмъ чотыре дѣисвои . Знъ вычашъ пѣ-
ваго дѣиса . ище же вѣлючи пишется : ***
вѣрха . Зриже нижайшаго перваго . Воборѣ
на *** . Венцевый едѣварь дисларе .
снесемморіамни . Дворфадѣтъ . сисоре . дисламни .
Рфа . сисоуѣтъ .
Вто время шенора имши пакти . дискланѣ
дворланымъ . 4 .



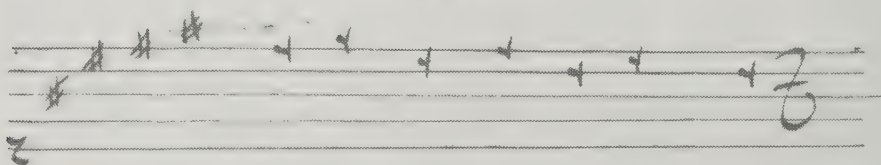
Дисканта 3) и́маша пѣсти тѣного ду́шнымъ.
вобразъ:



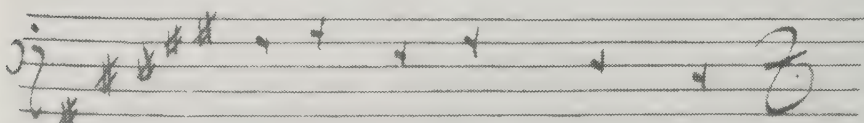
Лѣта ѿмаша пѣти тѣмъ дѣлныи.
вообраза.



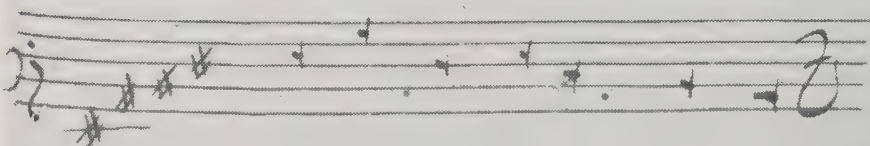
дисканта ѿмаша пѣти дисканта дѣлныи.
вообраза.



Бѣса ѿмаша пѣти дисканта дѣлныи.
вообраза:

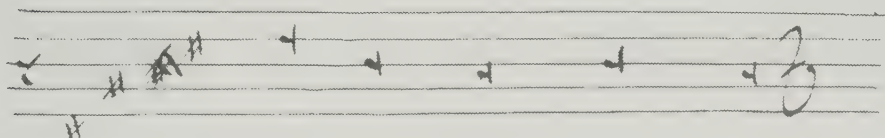


Бѣса крѣпкая ѿмаша пѣти Лѣто дѣлныи.
вообраза:



Аїтї високаго і́мши пѣти дїтїомѣ про-
стїмѣ двобѣмїорнїмѣ .

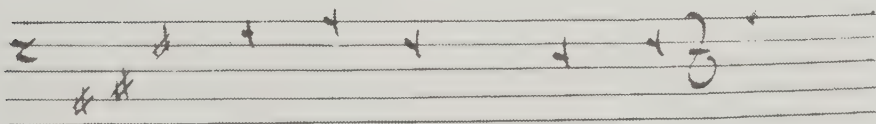
Вошѣрїзѣ .



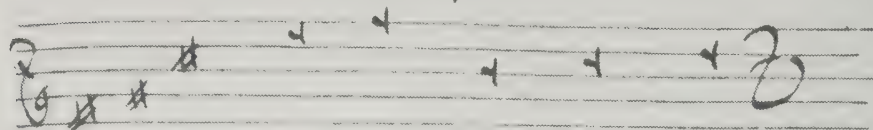
Зрї :

Когдѣ значїлѣ ключѣ єсть дїїсїя і́сїлѣре .
Вто время тако і́сїпїлїтїсѣ писмїнї .
і́сїлѣре . і́сїмї . афїлїтѣ . і́сїлѣре . і́сїлїнї .
і́сїлѣ . і́сїлїтѣ . Вто время . і́сїлѣре і́мши
пѣти дїсїлїтїомѣ і́сїлїнїмѣ .

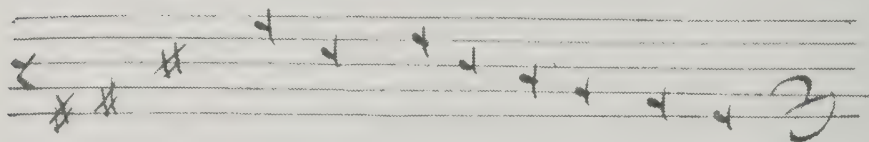
Вошѣрїзѣ .



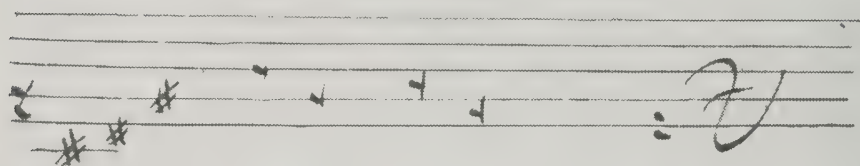
Дискантѣ ѿ ймши пѣти. тіного дурлны.
во ѿбра:



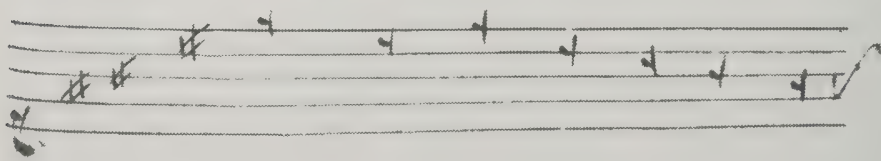
Літѣ ймши пѣти-дискантомъ. ѿ дурлныѣ.
во ѿбразъ:



Літѣ високаго ймши пѣти дисканто дурлны.
во ѿбра:



Дискантѣ ѿ ймши пѣти дисканто дурлны.
во ѿбразъ.



Бліса й маши пѣти єсгопѣ Грѣѣ дѣрѣнємѣ.
 Воѡѣрѣ:



Бліса Грѣѣ й маши пѣти. Пѣноромѣ дѣрѣнємѣ.
 Воѡѣрѣ:

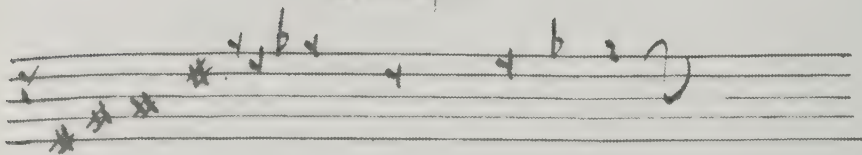


ЗРѢ.

Кобѣлѣ єста вѣнчѣнє клѣнчѣ дѣлѣре вѣпѣ
 вѣрѣмѣ тѣко нѣчѣтѣнєтѣ пѣмѣнѣ. дѣслѣре,
 Гѣми, Гѣнѣфѣлѣтѣ, дѣнѣдѣре, дѣнѣмѣдѣлѣмѣ.
 дѣрѣфѣ, дѣнѣдѣтѣ. Вѣнѣжѣ (вѣнѣжѣ) йнѣшѣ

пѣти єнора . ймаши пѣти тїного дѣлнннѣ.

Восѣра:

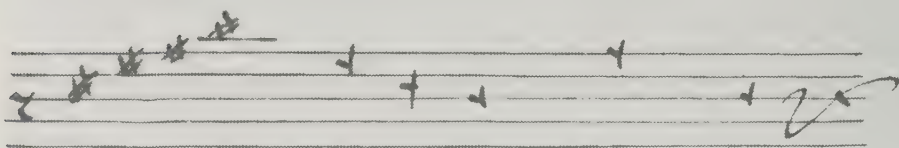


Зрїже сицевѣ бѣсѣвннѣ . й пѣнїа нево
можно оуразумѣти кроїѣ шїгннѣ .

Зрї

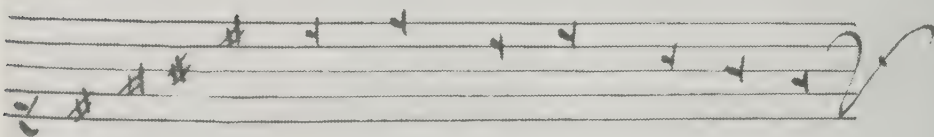
їлїа ймаши пѣти . днсканѣо дѣлнннѣ.

Восѣра.



Днсканѣа . ймаши пѣти бѣсѣо дѣлнннѣ.

Восѣра.



Дискантъ ꙗко ꙗмши пѣти дѣрлныи срѣдомъ ꙗ.
Вообра :

Дѣти высокаго ꙗко ꙗмши пѣти дискантомъ ꙗ
дѣрлныи : Вообра :

Кѣса ꙗко ꙗмши пѣти тѣноу дѣрлныи.
Вообра :

Бѣса срѣда ꙗмши пѣти ѿломъ дѣрлныи .
Вообра :

ЗРѢ: СИЛАРЕ .

Тенора ѿмши пѣти кѣсомъ сѣфомъ .
воѡра :

Алти ѿмши пѣти теноромъ дѣрлнѣ .
воѡра :

Дискантъ ѿмши пѣти дискантомъ .
воѡра :

Дискандъ ѣмаша пѣти алѣомъ високиѣ.
Восбѣра:

Алѣи високаго ѣмаша пѣти. алѣи нискиѣ
дврѣиѣмъ. Восбѣра:

Блѣи ѣмаша пѣти дискандѣи ѣ дврѣиѣмъ.
Восбѣра:

Срѣфа блѣи ѣмаша пѣти блѣи прѣи дврѣиѣмъ.
Восбѣра:

Зрѣ.

Ансларе.

вобра: а.

вобра: б.

Смотрѣи, воісѣхъ глѣхъ брѣна иже
єсть матка всѣхъ пѣнѣн предра-
нѣхъ. Елико єсть ѿмѣ, подлѣ:
воткоѣ оуразѣнѣє подлѣ.

Тщание и радение
имянитого ч[ело]века
Григориа Димитриевича
Строганова

Идеа
Грамматикии Муסיкийской
составленная прежде
Николаем Дилецким
в Вилне,
послежде же им же преведена
на славенский диалект
в царствующем граде
Москве
Лета от создания мира 7187

Транскрипция

(Вверху)

Ему же престол небо

(Внизу)

и подножие З[емля]

(Сверху вниз)

Рог его вознесется во славе

главы склоняем.

Кресту господнему смиренне кланяем.

На нем распятого сердца прославляем.

И вознесет рог Христа своего.

На кресте аки на тщице слово исписася

Божие; кровию си своею багряся.

Поминающе сие и мы его обагрям

За нь готови страдати и умерети желаем.

с. 1 Во благородных благородному и во именитых именитому
господу своему и благодетелю милостивому Григорию Димит-
риевичю Строганову.

Писец книги сея от вышняго творца многолетствия, здра-
вия и благополучения во всем желающе со нижайшим своим
ему поклонением сице глаголет.

Аще и многия мнози имут риторических своих начал во гла-
голений обучения, но обаче от самой вещи многожды своего
с. 2 витийствия полагают архи. Якоже славный | поэта Маро ис-
торичную свою книгу пишуще всице начинает: войну славную
и мужей храбрых описую. Много и паки глаголю их художе-
ства обучений: когда полагают начала ово от подобия, сице:
в мудрости своей подобен есть Соломону; ово от места: тес-
салийския втория темпы; от лица: красен лицом паче сынов
человеческих; или от эпиграммат, иже есть — Димитрий мит-
ра, Григорий горы, горы же высоки, Мариа море, Симеон
Сион, Симеон же в Сионе и Сион в Симеоне; паки от ирогли-
фик и ефимологий: Василий васис, основание, Иоанн благо-
дать, Феодор дар божий; или от тезоименитых глаголюще:
Георгии молитвою, Димитрий же копием отвсюду тя суть
ограждающи; такожде и прочих многих художества своего
преданий; глаголют и от встоящих сице: дома славные во
изобилии; от сопряженных, яже суть: святому святыня, сми-
ренному смирение, милостивому милость; паки от славных |
с. 3 дел и высоких чинов и достоинств велиих хвалу и славу
щедрым благодетелем плетуше во своем си предисловии.

Но аз обаче от самой вещи, иже мое до лица земли сми-
ренне кланяться, отсюду начало и конец да будет моего гла-
голения: не дерзаю от похвал или о похвалах что преслав-
наго от ветхих дней и веков дому вашего, — да глаголет весь
мир преименитыя чины и преславныя дела ваша, якоже и гла-
голет, ибо несть лепо слышавше умолкнути провещанию до-
стойная и аки же не видети зримая. О сем сам Христос, пред-
вечная истинна, глаголет: несть мощно светилнику под спу-
дом или граду, верху горы стоящу, укрытися, но на свещници,
да вси видят, поставляти, иже не под спудом, но на свещници
славы велия и чести достойныя преименитый дом ваш, аки
град на версе горы, да вси зрят своим благословением и вели-
с. 4 колепием возвы | сивши постави. Зрит сего со всем миром
поднебесным царственная митрополис Москва и прочии гра-
дове и страны далечайшия, аки ближайшия. Просвещаются
церкви божия драгими приносимыми от вас жертвами и бога-
тыми украшениями, полны и монастыри вашими строении и

- благодеемнии хвалы господня, проповедуют повсюду страннии страннолюбие, убозии и нищии в милостыне милостивне щедре подателя. Рекий же чрез уста псаломника — блажен муж щедрый и даый и разумеваый на нища и убога — ущедрит и вас во мздовоздаянии. Будет сие по словеси спасителя: небо и земля мимо иде, словеса же моя не прейдут ниже ноты единыя. Постави столп ноту, аки царь некий солеммою дальчайше не будет. Се есть хвала едина домом высокородным, якоже наипаче вашему по бози жити: алчущих питаете —
- с. 5 воспитает вы | хлебом аггелским; жаждущих напаяете — напоит и вас вином веселия пития новаго; странных приемлете — странный был, не имеяй где главы подклонити, всегда в дому вашем обитает и вы в дом свой восприимет; нагих одеяете — приоблечет вы во одежду веселия, проглаголет за сия дом ваш: да возрадуется душа моя о господе, облече бо мя в ризу спасения и одежду веселия одея мя и яко невесту украси мя лепотою; отверзаете врата толкущему — отверзет и вам дверь милости и милосердия своего, со гласом — благий рабе и верный, вниди в радость господя своего. Прочее кая похвала бóлшая между мирскими, паче божия, ревнителю дому вашему. Сию со всеми аз в вас быти воспеваю, едину от всех и от всех едину, что вократце проглаголавше, несть бо лепо рабу с господином шырше что глаголати. |
- с. 6 Со низайшим моим поклонением высочайшему господину сию книжицу напишю и у ног покладаю усердне, провещевающе во многолетствии вся по сердцу желаемая душевная и телесная имети благополучения. Довлеет ми сия от душа глаголющу, бог же мира да совершит мною провещанная. Даде господь вседержитель и вложил, аки драг камень в перстень, во сердце благородия твоего хвалы своя теплоте хотение, уже ко благоговению спасенному, уже церковей святых украшению, еже есть аки первое, и сие есть пение: чтенми бо и пении церкви божия украшаются. Поеши со Давидом, духом красящися, поеши пение, еже есть от него ради его же пресвятаго и великолепаго имени прославления, величания и превозношения со отроки во пещи составленное. Поеши и се
- с. 7 творя желанием возжен | и любовию хвалы его. Он же, рекий — аз мене любящия люблю — любовию возлюбивый (любовь никогда же умирает), всегда возлюбит тя, прославит славою его прославляющаго, вознесет тя, его выну возносящаго, увязет венцем хвалы своя в сем веце и грядущем, его хвалящаго, воспети повелит миру славне всегда имя дому вашего, его же имя славне всегда сердцем и усты воспевае-

ши. Молчат противнии, суетством мира сего отягченнии, во единой маммоне сердце свое погружающе или тщеславием напыщены срамятся, ты же, что и царие хранят, поеши ясно со Давидом — воспойте господеву песнь нову, да с ним и мзду от десницы вышняго восприимеши. Воспеваеши на земли славу творца своего, подаст ти и он в небе пети у престола величия своего со лики аггелскими. Глас | к нему воспушаеши, услышиши глас его — приидете, благословеннии отца моего, наследуйте уготованное вам царствие небесное. И се ти будет за глас глас воздаяния. Иже аще поет, сугубо бога прославляет — прославит и тя сугубо: на земли пред человеки, на небесех же пред отцем своим. Но обаче что еще возглаголю о ревности, яже в тебе, хвалы его: когда недоволен ти самому имя его воспеванием сердца и устен славословити, уязвлен его любовью и иных многих собираеши и созываеши, поюще песнь моисеову — поем господеву, славно бо прославися. Якоже и мене, смиренного раба, господским си воззавши повелением, указал ми еси (довольно ти будет и других научити) сию грамматикию, яже о мусикии, воспети паче нежели писати, понеже вся тростию пишется, пением же |
с. 9 вконец совершается. Юже и начинаю писати, писавый ю прежде в Вилне, наук свободных учащися, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии, в ней же известно и совершенно изъявляю мусикии художество и поучаю в ней о по азе, но о по азе глаголю: не о сем, иже букварь аз, но се о по азе, от многих даже до единого и от единого даже до многих мусикии числ и обучений, иже есть не токмо пети, но и творити пения.

Напреде — что есть сия именуемая мусикия [?] В сей ответ: есть имя соборное от лиц своих, иже суть гласы человеческия или органныя, умом пресекаемая. Мусикия паки гречески, латински же паки кантус, славенски же пение, яже сердца человеческия | своим си гласом ово к веселию, ово к печали, ово смешенне возбуждает. Первую же веселую изобразил в торжестве Моисей — поем господеву, славно бо прославися. Якоже и Давид — примете псалом и дадете тимпан, псалтир красен с гуслями. Вторую печальную воспел пророк Иона — возопих в печали моей ко господу богу моему. Третья смешенная, яже от веселой и печальной составляется, и есть сия, яже возбуждает сердца ово к веселию, ово вкупе и к печале, мирски или богодухновенне, яже суть догматы, антифоны и имны церковныя. Начало же ея есть сам вышний:

с. 10

с. 11 един вливый Адаму помежду инными, яже суть вся от него, аки от первоначальной вины, мудрости. И да не глаголят ей расколницы, неблагодарнии за ню богу, противящися, иже глаголют сию во плясаниих | и кощунах, и плесканиих мирских, забывше, яко и всякое учение и художество благое обратити мощно во время свое на зло: даде творец вышний писание хвалу имени своего описовати, прочии же ереси им написание или бесчестныя на ближних своих хартии, яже именуются софисмата. И сего ради несть хулы достойно писание. От бога единого начало мудростям свободным и художествам рукоделательным. Якоже и поэты язычестии Палладу, богиню мудрости, с мозку Иовиша бога своего рожденную баснословят. Но обаче еще да глаголем о мусикии между земными.

с. 12 Вторую виною, кто есть ей изыскатель и певец, о сем сице глаголю — воспе Адам на два гласы со Евою песнь, смешенную со слезами, якоже свидетельствует писание: | «седе Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше — увы мне»: [1]

Рыдание же есть глас, глас же мусикия. Оле первого певца печальной мусикии!

Пресвятей богородицы веселое бысть сохраненно пение, им же воспе: «величит душа моя господа и возрадовася дух мой о бозе спасе моем». Иный же сея изыскатель в библии, иже состави гусли и тимпаны. Такожде и прочии по нем, о них же молчит писание.

с. 13 Поэты паки своих си Амфионов, Орфеов помежду многими мус геликонских, но совершенно о сем, якоже и прочих художеств своих изыскателях, ветхие нам веки не предали, токмо елико обретаем во писаниих, а еже и о сем не согласуются. Зрети | есть о единой вещи многих хронографов много и разно кийждо пишущих. Се же глаголю, глаголю же и о первом, где сице бысть. Мусикию быти сугубую: в начале, в середине же смешенную. Что аще уже и яве есть, обаче зри подобие сугубое единая пишуща. В сие словеса и образ: камень магнит железо к себе притягает, есть же второй камень во Ефиопий, глаголемый фиамидес, иже железо противною силою первому от себе отжениет. Сице и мусикиа: когда есть время печали, аз пою весело — сердца отжениет, когда есть время прилично — к себе привлекает, якоже бывает время благоугодно венчания, тамо и творити тебе есть и пети веселяя.

Сия же вся глаголю и уже глаголах о мусикии, иже состоится возшествием гласа и низшествием. Будет сие тщание

с. 14 твоего благородия Григорей Димитриевичъ Строганов, | в род и род, в славе господней, яже и писах на сие твоим желательным хвалы его повелением. Аз же о чем поучаю, о сем и глаголю и воспеваю, воспеваю же се: да всегда во преименитом дому твоём воспевается [2], далече же да будет сие пение: [3]

Последне низко писах (да возвысит тя Христос). |

с. 15

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О мусикии

Слава славному и благословение благословенному вечному со вечною да будет от нас хвалою, иже нам подал начати. Но обаче еще у безконечнаго и конец дела нашего: и конец буди ему от нас со похвалением, глаголющим сице: буди имя господне благословенно от ныне и до века. От ныне же от начала, еже от нас, от него же, безначалнаго и безконечнаго, безконечно. За его же благословением, яко и в Вилне, на двое пишу мусикию: на основателнаго и совершеннаго певца сию грамматику и глаголю сице з начала.

Что есть мусикия[?]

Мусикиа есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческия ово к веселию, ово к печали или смешенне, зри в последствующих образех. |

с. 16 **Како возбуждает к веселию — буди во образ: [4]**

Како возбуждает к печали — буди во образ: [5]

Како возбуждает смешенне — буди во образ: [6]

И се зри в падежах и творца смысла. Вторая смешенная — в ключи: сия есть когда дуралная смешается со беммолярною и противу. **Во образ: [7]** |

с. 17 **Мусикия** паки есть, иже гласом своим ово вверх, ово вниз поет. Буди же сему во образ всяческое пение.

Пение смешенное составляется с падежей и паки где болей **ре** или **ут**.

Кое есть основание мусикии[?] Основание ея есть писмена латинские, их же есть седмь: **a, b, c, d, e, f, g**. Сицевыя в дуралном пении сицевыя раждают ноты: **аляре, бми, сфаут, дсолре, елями, ффа, гсольут**. **Во образ: [8]** |

с. 18 **Нот** быти шесть: **ут, ре, ми, фа, соль, ля**. Сия ноты разделяются надвое: **ут, ми, соль** — веселаго пения, **ре, фа, ля** — печалнаго пения.

Муסיкия в клявишу, сиречь в ключю, есть четверочастная: дуралная, беммулярная, диезисовая и микста, сиречь смешенная. Дуралная есть когда не имеет в начале ключа положенного **б**. Беммулярная есть когда имать в начале единое или двое, или трое, или четыре в начале ключа положенное **б**. Диезисовая есть когда в начале ключа или един
с. 19 кий либо положенный диезис, или два, или три. | Смешенная есть муסיкия когда в начале ключа не бысть **б**, во среде же полагается, и противу. **Во образ.** [9]

В то время, узревши **б**, на беммулярный ключь вступуй скорым временем, такожде и во диезисовой муסיкии. **Во образ.** [10]

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

О писмах основателных

Писма муסיкийския, тыя суть основанием муסיкии, их же
с. 20 есть седмь, латински сице: **a, b, c, d, e, f, g**. В дуралном ключю | вместо **b** глаголется пишемая сице **h**. Сия письмена в дуралном ключю сицевыя раждают латински ноты, славенски же знамения: **аляре, бми, сфаут, дсолре, елями, fфа, гсольут**. Первыя ноты идут вниз, последняя в выспрь. Буди во образ **аляре: ля** вниз, **ре** вверх.

Во беммоллярном ключю когда един бемул на **h**, тако исчитаются писмена: **алями, bфа, ссольут, дляре, еми, fфаут, гсольре**. Совокупивши же дуралный со беммоллярным, совокупяюще и двубеммулярный, сице исчитаются писмена: **алямирефа, bфабемиут, ссольфаутля, длясолре, елямифа, fфаутсоль, гсолреляут**.

Во диезисовом ключю, когда суть два диезисы, тако ис-
с. 21 чи | таются писмена: **асольут, бляре, cismi, dфаут, есольре, fислями, gфа**. **Во образ.** [11].

Диезис гречески, латински паки семитониум, полноты в выспрь, **б** же полноты вниз. И сице уразумееш удобнее со органаго игранья, или что ти ниже будет моего предания.

Диезисов быти четырех: **gismi, cismi, disми, fismi**, временем же бывает в чистом ключю диезисовом **aismi**. |

с. 22 Глаголах о четырех и пятом диезисе, где зриши во всяком диезисе **ми**, такожде поюще их в смешенней муסיкии: имаши содержати во уме **ми**, **фа** же или **ут** гласом во языке, кроме

чистаго диезисоваго пения, где имаши пети по преданию диезисовых писмен. Буди же первое **во образ**. [12]

Сия писмена мусикийския раждают три ключа: иже есть первый **C**, пишемый во пении сие: **Ѵ**, второй [g] **З**, третий же **f**, пишемый сие **Ѷ**.

Ключь **Ѵ** подобает альту, тенору и дисканту низкому, ключь **З** дисканту высокому, ключь **Ѷ** единому басу. |

с. 23 Ключи быти сугубыя — обыкновенныя и необыкновенныя. Обыкновенныи сии суть, иже обычно полагаются. **Во образ**: [13]

Необыкновенныя сия суть, иже необыкновенно полагаются. **Во образ**: [14] |.

с. 24 Когда суть в ключи беммоллярном сугубое **bb** — на **h** **б** и на **e** **б**, в то время тако исчисляются писмена: **амифа, бфа-солут, слясолре, длями, ебфаут, фсолреут, гляреми**. **Во образ**: [15]

В то время, когда будет сугубо **bb**, бывает трегубо **bbb** или четверосугубо **bbbb**. **Во образ**: [16]

Когда есть в бемулярном ключю на **a** писмо **б**, зри такожде и в дуралном на **бми, бфа**.

с. 25 **От** невеждь не тебе поставлятися октавы. **Во образ**: [17] | **въ**место сего сущаго без октав. **Во образ**: [18]

Когда суть трегубыя или четверосугубыя **bbbb**, в то время тако исчисляются писмена: **асольфаут, бсолре, слями, дфа, есолут, фляре, гфами**. **Во образ**: [19]

Когда суть четверосугубыя **bbbb**, в то время и пятое бывает на **h*** писме **б**, в органе же **fis**, что буди **во образ**: [20] |

с. 26 **Клявис** латинс[к]и, славсѣи же ключь, их же видехом трегубых. Но обаче **б** несть ключь, токмо знамение беммулярнаго пения.

Такт — латински тактус, славенски же мера, или вага, иже творит измерение в простом знаменном, иже вкупе поют, или в партесном, иже не вкупе речи идут.

Когда суть сугубыя **bb**, в то время тенора имаши пети дискантом дуралном **З** **Во образ**: [21]

* Здесь в оригинале описка: вместо *h* следует *g*.

Алта имаши пети, когда будет на а писме Ъ, тенором дуралным *. **Во образ:** [22] |

с. 27 Алта високаго имаши пети басом грефом, именуемаго кражаком, дуралным, или дискантом Ъ бемулярным. **Во образ:** [23]

Дисканта Ъ имаши пети алтом дуралным. **Во образ:** [24]

Дисканта Ѥ имаши пети тенором дуралным. **Во образ:** [25]

Басса обыкновеннаго имаши пети дискантом дуралным

Ъ или ** бемулярным. **Во образ:** [26]

с. 28 Басса грефа имаши пети алтом бемулярным, или басом дуралным. **Во образ:** [27]

Когда суть четыре Ъ Ъ Ъ Ъ, в то время басса имаши пети дуралным крыжаком. **Во образ:** [28]

Басса крыжака имаши пети тенором дуралным или алтом высоким дуралным. **Во образ:** [29] |

с. 29 Тенора имаши пети дискантом Ѥ или алтом дуралным. **Во образ:** [30]

Алта имаши пети дискантом Ъ дуралным. **Во образ:** [31]

Алта високаго имаши пети дискантом Ѥ дуралным. **Во образ:** [32]

Дисканта Ъ имаши пети тенором дуралным или басом смешенным. **Во образ:** [33] |

с. 30 Дисканта Ѥ имаши пети дискантом Ъ дуралным. **Во образ:** [34]

В необыкновенных же ключах зри букваря.

Когда суть два диезисы, басса имаши пети алтом дуралным, что буди **во образ:** [35]

Басса крыжака имаши пети дискантом Ъ дуралным. **Во образ:** [36] |

* Здесь в оригинале описка: вместо а следует е.

** Здесь в оригинале пропущено слово: «тенором».

с. 31 Тенора имаши пети дискантом дуралным **ҕ** или алтом дуралным обыкновенным. Во образ: [37]

Алта имаши пети дискантом **з** дуралным. Во образ: [38]

Алта высокого имаши пети тенором дуралным. Во образ: [39]

Дисканта **з** имаши пети тенором дуралным. Во образ: [40] |

с. 32 Дисканта **ҕ** имаши пети дискантом **з** дуралным. Во образ: [41]

Cismi и **fismi** в начале ключа, **dismi**, **aismi** и **gismi** посреде полагаются.

Когда в начале ключа бывает диезис един **fisлями**, в то время имаши зрети ключа диезисоваго со двема диезисами, иже будет ти смешенный.

Зде скончивши во пении совершеннаго певца, начинаем божиею помощию формалнаго творца, что узрим за его же помощию в настоящем нашем предании, его же молим вышняго начати и совершити. |

с. 33

ЧАСТЬ ТРЕТЯ

О конкорданциях, сиречь о согласующихся нотах

Письмо **a** согласуется с письмом **c** и с письмом **e** и с октавою, иже есть **a**. Во образ: [42]

Письмо **b** согласуется в беммолярном ключю с письмом **d** и с письмом **f**. Во образ: [43] |

с. 34 Но обаче **bми** в дуралном в сексте, сиречь в шестой, полагается, когда не вначале ключа, вначале же ключа в раздаянии гласов будет ти в то время ключь диезисовый **вляре**. Что же изрекох аз **вляре**, зри букваря диезисоваго, сущее же что изрекох о **bми**. Камо и како в шестых его полагати буди ти во образ: [44]

с. 35 Что послежде узриши з басса и с алтембасса: з басса же узриши естественне **утмисоль** или **рефаля**, | с алтембаса же утля или **арефа**.

Письмо **c** согласуется со словом **e** и со словом **g**. Во образ: [45]

Письмо **d** согласуется со словом **f** и со словом **a**. Во образ: [46] |

с. 36 Писмо **e** согласуется со писмом **g** и со писмом **h**. Во образ: [47]

Писмо **f** согласуется со писмом **a** и со писмом **c**. Во образ: [48] |

с. 37 Писмо **g** согласуется с писмом **b** и с писмом **d**. Во образ: [49]

Сицевыя писмена, якоже zde подах образ писания в согласии, и се есть дуралным, что храни такожде в согласии букваря беммоллярнаго или со единым **b**, или со двема **bb**, или со четверосугубыма **bbbb**, или со сугубыма диезисами **fis**, **cis**.

Дщица ради согласия квинт и терций: [таблица] |

с. 38 Известно уже нам есть — много есть диезисов. Подобаает ведати — где их покладати. И се буди ти во образ бассовая падеж. Буди же во образ **gisми**, сице и во всех, когда басс творит каденцию латински, славенски же падеж свою си сущую, что буди **gisми**. Во образ: [50]

Или **cismi**, такожде в падежи бассовой, что буди во образ: [51] |

с. 39 Диезиса **disми** имаши полагати, когда басс падежь творит с писма **h** на **e**. Во образ: [52]

Диезиса **fisлями** имаши полагати, когда басс падежь творит с писма **d** на **g**. Во образ: [53]

Диезиса вторицею **fisлями** имаши полагати, когда басс падежь имат с писма **h** на **e**. Во образ: [54] |

с. 40 В бассах полагаются диезисы, когда бывают теноровыя ноты или алтовыя. Во образ: [55]

На **b** [в] беммулярном имаши полагати диезиса, такожде и во прочих бемолах, и се буди ти в падежах, якоже в дуралном на писмо **c** **cis**. Во образ: [56]

Аще и на всяческих писменах мощно быти **b**, но обаче на **c**, на **g**, на **f**, и се в то время, когда прежде был диезис, послежде дуралный. Во образ: [57] |

с. 41 Диезисов не токмо имаши полагати на падежах, но и в то время, когда басс множицею на ноты вступает себе падежные. Во образ: [58]

О секстах, сиречь о шестых, уже начинающе глаголати. Зри басса и алтембасса, что сии суть. Басс есть сей, иже творит падежь в своем си основании. Во образ: [59]

Алтембасс же, когда поет алтовыя или теноровыя ноты, и отсюду прилежно зри учения секст. Во образ: [60] |

с. 42 Сексты временем оставляются, вместо же их квинты, сиречь пятыя ноты, поставляются, что буди во образ: [61]

Ноты быти сугубыя — обыкновенныя и необыкновенныя. Обыкновенныя суть, иже полагаются в квинтах и терциях, необыкновенныя же суть, иже полагаются в секстах, квартах, сиречь четвертых, или в септимах, сиречь в семых, или секундах, сиречь во вторых, что узрим своего си времени. |

с. 43

Что есть противу граммати[ки] мусикийстей [?]. Отвещаваю. Всяко зло быти не благо, но обаче когда идет много квинта по квинте, что буди во образ: [62]

Но обаче се вежды: в то время квинта по квинте благо бывает, когда на падежь приближается, и се немного, что буди во образ: [63] |

с. 44

Такожде и секста по сексте, или вниз или вверх. Зри еще быти не благо творити фиты на и и на у, и то не благо, когда творец пение творит в речах скорбных «о горе мне грешному» веселое, и противу.

О диспозиции, сии речь о разложении пения

Стих кий любо взявше ко творению, имаши рассуждати и разлагати — где будут концерта, сиречь глас со гласом божение, такожде где все вкупе. Во образ да буди, взявше речь сию ко творению — «Единородный сын», тако разлагаю: Единородный сын да будет ти концерт; изволивый — все вкупе; воплотитися — концерт; и присно девы Марии — все; распятся — концерт; смертию смерть — все; един сый — концерт; спрославляемый отцу — все един по другим, | или все вкупе, что будет по твоему изволению. Аз же, полагаю образ в научение твое осмогласный, кий ти будет в трегласных и прочих.

с. 45

Се же есть в концертах, его же зриши: [64] |

с. 46

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

яже о творении

К самым моего изыскания приступующе правилам, всем наказую да имееши память прилежную на описание — что есть мусикия. Такоже и всем наказую, что правила, мною из-

данныя, суть нужны ради терции и квинт, наипаче же ради концертного пения. И тако хотяще выставити совершенного мусикию во имя господне, прелагаю возшествия и низшествия, ими же составляется всякое пение.

с. 47 И тако начинающе писати первую, | прелагаю яже латински именуется асценсио, первый степень сиче: [65]

Во образ: [66]

Образ второй. [67]

с. 48 Сия правила и прочия наступующая | мощно ти прелати разноразно или пропорциями, или пикандами, или чвертками, или тактами, или полтактами, или пол'есками и прочая, яко твой во смышлении пения произвол.

Временем бывает, что кий любо глас си речь или тенор, или дискант, или алт вверх вступает и поет простое возшествие, бас же вместо его концертует со иными гласами. **Во образ.** [68] |

с. 49 Четвертый образ творца искусного Милчевского: [69]

В коим любо возшествии и низшествии сиче бывает, что гласы не все равное имеют во пении наследие, токмо от части, что вышей видел еси в дисканте.

Образ 5: [70] |

с. 50 **Образ 6:** [71]

Сие возшествие правильное и все наступующия суть ради концертов, сиречь когда един другаго наследует, и сие наступующее пение несть правильное, токмо естественное, понеже все вкупе поют без концертов, что буди **во образ:** [72] |

с. 51 Мощно ти преложити беммоллярный ключь на дуральный, такожде и дуральный на беммуллярный, что имаши сохранятьи и в диезисовом. **Во образ:** [73], что превращаю на беммоллярный: [74]

Когда приключиттиса в беммуллярном пении падежь со слова **еми**, прелагающе сего на дуральный, в то время вместо беммуллярного **еми** имаши в дуральном **fismi**, басс же падежь творит со писма **h** на **e**. **Во образ буди бемулярный:** [75] |

с. 52 **Во образ прелагательный да будет ти дуральный:** [76]

Восшествие 2. [77]

Во образ: [78] |

с. 53 **Возшествие третье.** [79]

Во образ: [80]

Зде видиши первое полтакта сиче: [81], да никакоже разумееши первое возшествие быти — в сем тя наказую, что зде тако положено ради окрасы: [82], имейшеже тако суще быти: [83]

Такожде и во прочих возшествах и низшествах, во образ: [84] въместо сущаго тако: [85] |

с. 54 **Возшествие четвертое, именуемое латински специалиссима, славенски же прекраснейшее, иже есть сие: [86]**

Во образ: [87]

Сие возшествие красно полагается, когда бывает смешенное с киим любо возшествием и низшеством, что нижее узриши. Ныне же наказую да имееши на прилежащем оку сие четвертое возшествие, понеже оно есть прекраснейшее и нужнейшее паче инных, и много пения красного узриши чрез сию твореннаго. |

с. 55 **Возшествие пятое. [88]**

Во образ: [89]

Низшество первое, именуемое латински десценсио. [90]

Во образ: [91] |

с. 56 **Второй образ: [92]**

Образ третий. [93]

Образ четвертый. [94] |

с. 57 **Образ пятый. [95]**

Якоже видел еси в возшествии первом, идеже первее басс вступает, вторицею инный кий любо глас вместо басса, такожде и в низшестве мощно быти.

Низшество второе. [96]

Во образ: [97] |

с. 58 **Образ второй в концерте. [98]**

Образ третий [99]

Зри нужную ко творению сие быти низшество. |

с. 59 **Низшество третье. [100]**

Во образ: [101]

Образ второй. [102]

Зри такожде и сие нужно быти ко творению пения низшество. |

с. 60 **Низшество четвертое, иже латински именуется специалиссима, славенски же прекрасное. [103]**

Во образ первый. [104]

Образ второй. [105]

Зде зри, якоже возшествие, тако и низшество четвертое прекраснейшее. |

с. 61 **Низшество пятое. [106]**

Во образ: [107]

Якоже пятое возшествие не в концертах мощно положити, и такоже низшество. **Во образ: [108] |**

с. 62

Правило, именуемое латински микста, славенски же смешенное с коим любо возшествием и низшествием*, или со низшествием кое любо возшествие, что буди во образ: [109]

Образ же сему сей: [110]

Помни такожде смешати возшествия и низшествия кия любо единые с сими и сия с сими. |

с. 63

И се есть благо ко творению, когда творец взимает себе пение на разные гласы кое любо с церковнаго пения, во образ да будет святой боже сице: [111]

Или тожде буди во образ концертный. [112]

Что зри по сем и во прочих стихах ермолойных. |

с. 64

И то есть благо ко творению, когда кию либо песнь или псалмь превращаеши на пение церковное. Буди во образ псалмь «плачь пресвятии богородицы» сицевый: [113]

Аз сию песнь превращаю на церковную херувимскую песнь, что буди во образ на разные гласы: [114]

Сей образ имаши сохранять во всех мирских и богодухновенных пениях, понеже и мирское пение, якоже и духовное церковное, имать **ут, ре, ми, фа, сол, ля во своем си гласе и пении. |**

с. 65

Правило хоральное, си речь когда статья за статьею идет един другаго наследующе во пении, что буди во образ, и се во двоих бассах: [115]

Прочия же гласы первому и второму сам приложиши, но обаче зри сие правило нужно быти до трегласнаго, пятогласнаго и шестогласнаго и седмогласнаго, и четверогласнаго пения, что ти полагаю во вобраз: [116] |

с. 66

Образ 2. Да будет ти в сем, яже рек. [117]

Что можешъ красно положити сие пение такожде и в осмогласных хор по хоре, сиречь да будет первый бас с своими гласы, второй же с своими такожде гласы.

Правило естественное, латински именуемое натуральное, сицево есть, когда творец пения по силе речи или вещи пения творит. Во образ да будет речь **сниде на землю, тако творяще пение снисходит на землю с речами: [118] |**

с. 67

Или тако творец пишет **возшедый на небеса: [119]**

Правило дудальное, гречески лирипиппиальное, сие есть, когда бас во своем си стоит основании, прочии же гласы концертуются, что буди во образ: [120] |

с. 68

Дудальнаго басса мощно ти закрыть в бассах осмыми нотами предложеными, когда же несть двух, мощно единаго. Буди

* В оригинале описка: низшествием.

образ во двоих бассах сей: [121] **вместо сего.** [122], или тако: [123] **вместо сего:** [124]

с. 69 **Правило дудалное** есть сугубое: первое, иже видел еси в квинтах и терциях, второе в секстах, и на се | имаши грядущий образ, и се есть в секстах: [125]

Второй образ предлагаю ти творца искуснаго пения, прежде реченнаго **Милчевскаго**. И се память имей в дудалном правиле, еже в секстах: [126] **въместо естественнаго басса сего:** [127] |

с. 70 **Правило, именуемое латински каденциалное, славенски же падежное.**

И сие есть, когда гласы концертуются падежами, что буди во образ первый чрез возшествие: [128]

Сие правило каденциалное полагается вторицею чрез возшествие и низшествие, когда гласы на падежах своих си концертуют, что буди **во образ:** [129] |

с. 71 **Такожде правило падежное** бывает чрез возшествие, когда гласы в концертах восходяще низпадают, **во образ:** [130]

Что аз забыл вышей положити о падежах, zde их прекладаю быти сугубых — обыкновенных и необыкновенных. Падежи обыкновенныя суть когда бас с квинты верхняя на квинту низпадает, или снизу квартою, сиречь четвертою нотою, творит падежь. Како квинтою творит падеж свыспрь, **во образ:** [131] |

с. 72 **Како бас творит падежь** снизу квартою в выспрь, буди **во образ:** [132]

Необыкновенныя падежи суть когда бас творит падежь вниз на кварту, в выспрь же на квинту, что буди **во образ:** [133]

Како творит квартою вниз, буди во образ: [134]

Сия же глаголю о падежах финальных, сиречь конечных во пении, о сих же, яже посреди пения полагаются, твоему же довлеет во творении произволению смысла и разума, кратко глаголю.

с. 73 **О сем зри, что есть мусикия, яже | есть, юже чти наперед,** якоже сия — веселая, печальная и смешенная, такожде и твори падежи посреди пения.

Падежи быти обыкновенныя, их же уже видел еси, такожде и необыкновенныя суть сугубыя едины суть, когда бас падежь творит не на тожде писмо, с которого начал творити пения, токмо зрит подобнаго писма, что буди во образ писмо **g**, с которого начал творити, последнюю же падежь творить пения на **с**, что есть благо, понеже **gсолут** имать в себе **ут**

и **сфаут** имать в себе **ут**. И тако подобный себе любит подобное по реченному. Сего сей есть во **образ**: [135]

Писмо **g** веселаго пения и писмо **с** такожде. |

с. 74

Противо грамматики мусикийстей есть сия падежь конечная злая, когда бас творит падежь не на подобное себе писмо. Начало же его бысть со писма **а**, иже имать в себе **ляре**, творит же падежь на **g**, иже имать в себе **солут** в дуральной мусикии. Тако будет сопротивное пение пению — веселое, иже есть **ут**, печальному, иже есть **ре**. Во **образ**: [136]

Правило фундаментальное, славенски же основательное, когда бас свое си содержит основание, прочии же гласы с собою в концертах борются: [137] |

с. 75

Или сице буди во **образ**: [138]

Ради совершеннейшаго твоего уразумения покладаю искуснаго творца **Милчевскаго** **образ**, **сей же есть**: [139] |

с. 76

Правило противное, иже именуется латински регуля контрария, сия же есть когда пение печальное предлагаеши на веселое или веселое на печальное, что буди ти во **образ** сие пение печальное: [140]. **Аз** же сие пение печальное превращаю* на веселое сице: [141] **Или** веселое на печальное превращаю: [142] **Аз** же сие пение веселое предлагаю на печальное сице: [143] |

с. 77

Правило безречное, именуемое латински атексталис, сие есть, когда творец пения прежде без речей смышляет пение, по сем же под ноты текст, сиречь речи, полагает смышленным от него нотам подобныя. Буди во **образ** сия смышленная без речей фантазия: [144]

Юже имам написанную своим си смышлением без речей, хотяше же подложити речь **слава отцу**. Вижду быти не мощно; еще вторую речь восприиму **приидите поклонимся**, и тако будет благо, что буди во **образ**: [145]

Сие правило есть потребно наипаче ко арфом, лиром, гуслиам, органом и к пению такожде. |

с. 78

Пению кое любо мощно ти предлагати разно, на се буди ти во предлагании настоящее пение сие, во **образ**: [146]

Аз ю сице превращаю разно. Во **образ первый**: [147]

Превращение второе. [148]

Превращение третье. [149]

Превращение четвертое. [150]

Превращение пятое. [151]

Превращение шестое. [152] |

* В оригинале описка: правращаю.

с. 79 **Множайше** zde не медлеюще веждь о сем, что ти волно
аще и тысящно превращати сие пение и подобное или пропор-
циями, или пол'есками и прочими способствиями, наипаче
же противным пением. И се есть: первое пение бысть веселое
сидевое: [153]

Противо же полагай во превращении печальное сиде: [154]

Превращающе пение и се зри — положи противно возшест-
вие низшествию и низшествие возшествию. Первое пение бысть
во низшестве сидевое: [155]

Второе же да будет ти противно во возшестве сидевое:
[156] |

с. 80

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

О контрапункте

Контрапункт же именуется латински, славенски же проти-
воточие, иже есть, когда гласы борются точками и се в квар-
тах, в секстах, в септимах, но не без квинт и терции, что ни-
жей узриши во образех грядущих.

Концерт се есть, когда гласы борются с собою не во про-
тивоточии, токмо в нотах и в речах.

Фуга латински, славенски же се есть бегание, когда гласы
связанными нотами един по другим или вкупе убегают. **Во
образ: [157] |**

с. 81 **Возшествие противоточное первое, и сие есть. [158]**

Во образ: [159]

Якоже в возшестве концертново[м], мощно ти и zde тожде
имети, дабы едины противно точевали, прочии же гласы кон-
цертовали, якоже видиши в сем вышнем написанном образе. |

с. 82 **Противоточию мощно быти без точек в тактах или в пол-
тактах, одинако ес будет вместо противоточия, что буди во
образ: [160]**

Временем бывает противоточие во алту или в тенору, или
в дисканту, басс же не идуще в квартах, в секстах и в септи-
мах свое содержит в терциях и квинтах основание, что буди
во образ: [161]

Единако не без секст и кварт со квинтами. |

с. 83 **И сие есть противоточие благое, когда четвертками и пол-
тактами гласы кие любо борются. Во образ: [162]**

**Образ первый противоточного возшества аще и разно и
многожды полагается и уже о нем рекох, но обаче ради твое-**

го твоего* удобнейшаго в нем уразумения полагаю и сей, буди же он: [163] |

с. 84 **Возшествие противоточное второе. [164]**

Во образ: [165]

Сие веждь, иже ноты** суть сугубыя — обыкновенныя и необыкновенныя. Обыкновенныя суть в терциях и квинтах, во образ да буди **ут, ми, сол**, необыкновенныя же **ут, фа, ля**, и се в квартах, секстах и септимах. Во образ да будет ти сие: [166] |

с. 85 Сие веждь, что правила противоточные от тых же возшествий и низшествий составляются и невозможно быти кроме сих всяческому пению.

Противоточие полагается вкупе с концертом. **Во образ: [167]**

И сие веждь, иже противоточию мощно смешену быти с коим любо концертным возшествием или низшествием. **Во образ: [168] |**

с. 86 **Возшествие противоточное третье. [169]**

Во образ: [170]

Возшествие, противоточное четвертое. [171]

Во образ: [172] |

с. 87 **Возшествие противоточное пятое: [173]**

Во образ: [174]

Зде уже скончевающе возшествия противоточныя, гряду далечайше ко низшествиям противоточным правильным. И тако в начале да будет ти первая. |

с. 88 **Низшествие противоточное первое. [175]**

Во образ: [176]

Или сице, во образ второй: 177 |

с. 89 **Низшествие противоточное второе. [178]**

Во образ: [179]

Низшествие противоточное третье. [180]

Во образ: [181] |

с. 90 **Низшествие противоточное четвертое. [182]**

Во образ: [183]

Или сице, во образ. [184] |

с. 91 **Низшествие противоточное пятое. [185]**

Во образ: [186]

Зде скончивши возшествия и низшествия, начинаю способствующие, яже суть с тых же предреченных, токмо разнствие

* Это слово в оригинале повторено.

** Здесь подразумеваются интервалы.

есть сие, что возшествия и низшествия правильныя посреди пения, сия же — в начале, и что тамо не написах возшествия и низшествия шестаго ниже семаго, ниже осмаго, zde исполняю. На се же буди: |

с. 92

ГЛАВА ШЕСТАЯ

О способствующих, буди же способствие

Первое, иже именуется латинским смышлением секундалное, славенским же вторалное.

Во образ чрез возшествие: [187]

Во образ чрез низшествие буди сице: [188] |

с. 93 Способствующее латински терциалное, славенским же измышлением троялное, в сице. **Чрез восшествие. [189]**

Или чрез низшествие сице. [190] |

с. 94 Способствующее четвертое, именуемое латинским измышлением кварталное, славенским же четвералное, сие буди ти во образ чрез возшествие. **[191]**

Во образ чрез низшествие сице. [192] |

с. 95 Способствие пятое, именуемое латинским измышлением квинталное, славенским же пяталное, что буди во образ чрез **возшествие сице: [193]**

И паки чрез низшествие сице: [194] |

с. 96 Способствие шестое, именуемое латинским измышлением сексталное, славенским же шесталное, что буди во образ чрез **возшествие сице: [195]**

Или сице: [196]

Чрез нисшествие же сице: [197] |

с. 97 Способствие седмое, латинским измышлением септималное, славенским же семалное, что буди во образ чрез **возшествие сице: [198]**

Такожде чрез низшествие во образ: [199] |

с. 98 Способствие осмое, латинским измышлением октавалное, славенским же осмалное, что буди во образ чрез **низшествие сице: [200]**

Такожде во образ буди чрез низшествие * сице: [201]

Когда хочещи трудно стих каковый писати — чрез сицевые написуй способствия.

* Тут в оригинале описка: следует «возшествие».

ГЛАВА СЕДМАЯ

О вещах забвенных, их же забых напреде писати

Рекох первее о согласующихся, како писмо **h** полагается в квинте и терции. Зде глаголю како полагается в сексте в дуралном пении, в диезисовом же в квинте. В дуралном же како полагается в сексте, **имаши образ: [202]**

Рекох прежде о четырех диезисех, где полагати, и сия рекох наипаче когда суть падежи, о сем уже имел еси. Ныне же поучаю тя и о сем, когда имать ноты множицею падежныя и поставляти диезисы, | и в то время будет в бас множицею со писма **g** восходити на писмо **d**, **имаши полагати диезиса fismi. Во образ: [203]**

Такожде и **gismi** **имаши полагати, когда бас множицею со писма а** восходит на **е. Во образ: [204] |**

Такожде и **cismi** **имаши полагати, когда бас множицею ударяет со писма d** на **а**, не творяще падежи. **Во образ: [205]**

Такожде и **dismi**, когда бас со писма **е** множицею ударяет на **h. Во образ: [206]**

Такожде и **aismi**, когда бас множицею ударяет с писма **h** на **fisлями**, **имаши полагати и се во диезисовом. Во образ: [207] |**

Такожде и в дуралном **имаши полагати диезис, когда прежде бысть b**, послежде последует дуральный. **Во образ: [208]**

В дуралном пении поставляется на **h** диезис, когда прежде бысть в бемулярном, послежде наступует дуральное **bми**, что буди **во образ: [209]**

Когда прежде бысть диезис, послежде наступует дуральная нота, **имаши полагати b. |**

Во образ: [210]

Или когда бывает прежде **с**, послежде наступает **cismi**, **имаши полагати диезис. Во образ: [211]**

Такожде и на **g** **имаши полагати b** в дуралном, такожде и во прочих писменах сия **имаши сохранять**, ныне же буди **во образ на g b. [212]**

В то время не есть **фа** стоящу на **g b**, токмо простое **гсол**, но не **гфа**, | его же ниже имел еси во обучении согласующихся нот, такожде и на **f** полагается бемол **b**, когда прежде бысть **fismi**, паки же последует **f** сущее, **имаши полагати b. Во образ: [213]**

Тожде подобие имаши хранити и во прочих диезисех и бемолох.

Сексты и кварты и секунды имаши полагати в кантрапункте или да нейдет секста по сексте или квинта по квинте: [214] |

с. 105 Противо граматик мусикийстей сие есть некрасное пение басовое: [215]

Се аще есть и с правила хоралнаго, токмо иже грубо и несладко вѣдущим пение написано, лучше тако и красней полагати. **Во образ:** [216]

На сия единоголасныя словеса у, и вязаных, наипаче в басу, искусно и опасно полагай, понеже толстым басом завьет аки волк. **Во образ:** [217]

Что може быть в алту, в дисканту и в тенору, понеже тонкия суть их гласы. **Во образ:** [218] |

с. 106 **И** в басу такожде вязаныя ноты бывают на и, токмо не всем гласом толстым басовым тебе есть пети. **Во образ:** [219]

Или своего времени, когда час есть, буди образ на воскресение господне сице **во образ.** [220]

Или сице по естеству вещи: [221]

Когда же не своего времени полагает в басу вязаныя, не по существу вещи, в то время будет погрешение противу граматик мусикийстей, и се на и, во что буди образ «иже херувимы»: [222] |

с. 107 **И** се есть некрасно, когда трех поют вкупе — бас с тенором и дискантом, тенор же поет вышей, дискант же нижайшия ноты, что временем с малым прегрешением бывает, зри искусных творцов пения. Ныне же предреченный тенор и дискант да имеши **во образ:** [223]

Сего когда осмь гласов или множае поют, мошно ти и не сохраняти.

О инвенции, сии речь изыскании пения како творити

с. 108 Аще и всяческое изыскание пения есть в правилех, яже подах, и оттуду имаши смышляти сия уже концертковыя, уже | естественныя, но наипаче с тактов, с полтактов, с четверток, с полчетверток не вязаных и вязаных, такожде со пропорции, пиканд, с пол'есков, сем, с мусикии веселой и печальной, и смешенной, или со пения ирмолойнаго и прочих, сиречь псалмов и песней, антифонов и догмат церковных.

О диспозиции, сиречь о разложении пения уже ти смышленного

Пение кое любо како разлагается узрим вышей, ныне же то веждь и виждь, иже волно ти с какого любо писма, или со писма **а**, или з **в**, или с **с** и с прочих писмен смышляти пения и з коей любо мусикии, се же разумей — или с веселой, | или с печальной, или с смешенной, что уже ниже видел еси, ныне же обращаемся на первое, смышляю пение **сие**: [224]

Сие единощи в концерте разлагаю **сице**: [225] или вторицею такожде в концерте разлагаю **сице**: [226] | или третицею разлагаю **сице**, **во образ**: [227]

Паки четверицею в контрапункте разлагаю **сице**: [228]

Разложение пения научит тя твое прилежание, смотряще творцов искусных — како они смыслившие фантазию свою разлагают. |

Противо граматикий и се есть не благо, когда бас по басе октавою поет, что буди **во образ**: [229]

Что имели вкупе оба пети **сице**: [230]

В сицевых басовых пениях тебе ти полагати якоже первого, тако и второго. И се не благо в бассах бывает: [231], что имело быти **сице** **во образ**: [232]

И се когда поет алтембас, когда же первый бас | свое си басовое поет основание, в то время и басса второго вкупе с ним имаша полагати тожде, **во образ**: [233]

Противо же сему благо бывает, когда октаву поют басы не вкупе, но обаче во едину ноту сходятся. **Во образ**: [234]

И се есть противу граматики, когда полагает диезис, идеже не тебе. **Во образ**: [235]

Зде положил диезиса на **һми**, идеже и без сего **ми**. Но обаче в то время благо полагается диезис на **һ**, когда прежде было **вфа**, послеждеже наступует **вми**. **Во образ**: [236] |

Впреди глаголах о падежах, да не разумеши о инных глаголах, якоже о алте, теноре и дисканте, токмо о основании самом, иже есть бас, сия бо гласы на нем основание имеют, их же мощно по твоему изволению не в тойжде ноте, с которой начало его было, полагати, что буди **во образ**: [237]

Зде его начало было со писма **f**, падеж же сотворил на **d**.

Не токмо дуральное пение превращается на бемулярное, такожде и бемулярное на дуральное, но и писмена на себе подобная писмена, якоже **аляре** превращается на **дсолре**, и **дсолре** на **аляре**. Буди **во образ**: [238]

Аз же превращаю сие **аляре** на **дсолре сице**: [239] |

с. 114

Когда хочещи временем естество вещи изобразити чрез концерта, да един другого наследует, во образ буди **взыде на небеса**, тебе есть возшествия какового любо или какового любо правила, паки же когда стих будет **сниде на землю** низшествия тебе ти будет какового любо по твоей воли и разуму измышлению се же с падежи приключившейся.

Есть сицевых много, иже творят пения, не ведуще правил, и се с естественного разума, но обаче несовершенне, якоже и тот, иже неучивыйся литорики или поетики временем же вирши пишет, но обаче усумняется — добре ли или зло написал. Такожде и сей сему подобен, иже творит неучащися правил мусикийских, езжаяй путем, не ведуще путя, когда два приключатся пути — усумняется: сей ли его путь или ов. Такожде неумеючи правил пения творец.

с. 115

Глаголахом уже о противном правиле, где превращати веселое пение на печальное и печальное на веселое, не токмо да было бы превращение нота в ноту, но когда не мощно сицевому превращению быти, полагай, да было бы во превращении ноты, первому пению ревнующий. Буди же сие пение прежде: [240]


Но [о]баче вижду сему пению во пр[евр]ращении не мощно быти нота в ноту, превращаю его наследствием: [241]

Воспомянувше наследствие во творении пения, имаши наследовати **Зюску**, творца ветхаго, иже состави «песни моисеовы» в концертах. Такожде **Елисеа монаха**, **Коленду же Иоанна**, аще и в сем такожде, но обаче в хоральном пении, ибо он множицею хоральное пение писал сице: [242], во контрапункте же наипаче и в концертах искуснейшаго творца веку нашего **Замаревича**. |

с. 116

Якоже ритор, не чтяще книг, не будет совершенным глаголения творцем, к сему же не будет множицею писал и тако ритор чтяще пишет себе разные повести, красноглаголения, притчи и прочая, и тако времени своего творяща глаголения или поучения к вещи своей сия прилагает. Зри и иконописцов и иных рукоделателей, иже имеют себе образы иконописания или иные иннаго делания. Такожде и ты, творче пения, слышавше где любо искуснаго творца пения, восприими е на свою си тщицу, где узриши тое пение — какового правила или способствия, или разложения, что хранят и ритори в своем си правиле, еже и ти да именуется наследование.

Никогда быти **фа** в конечной стиха падежи или в дуральном, или в бемолярном, или в диезисовом, во **образ**: [243] |

- с. 117 Диезисов **gismi, cismi, fismi, dismi** и **aismi** всегда в конечной стиха падежи имаши полагати, се же в необыкновенных и завесистых падежах, **во образ: [244]**
- Сию дщицу сохраняй себе в [не] обыкновенных падежах. |
- с. 118 Во обыкновенных же падежах конечных, что рекох, никогда не бывает **фа**, токмо или **fis**, или **gis**, или **cis**, или **dis**. **Во образ: [245]**
- Единако сие имаши ведати, иже о последних стиха глаголю падежах, но не о тых, яже посреде полагаются бывают, что временем и тамо приключаются непогрешенне. |
- с. 119 Когда прежде бысть бемол на **е**, послежде наступует **е** дуральное, **еми**, имаши поставляти диезиса, такожде и на **а**. **Во образ: [246]**
- Контрапункт бывает и сицевый, когда бас возшествует, прочии же гласы низшествуют. **Во образ: [247]**
- Или противо — когда бас низшествует, вторые же гласы возшествуют. **Во образ: [248]** |
- с. 120 Контрапункт временем бывает чрез секунды прекрасны, **во образ: [249]**
- Или тако — в тенорах или во инных гласех имаши полагати в секундах, идеже бас свое содержит основание, прочии же гласы контрапунктуют секундами. **Во образ: [250]** |
- с. 121 Септимы наипаче полагаются в контрапункте и для натяжения на падежь, **во образ: [251]**, или **сице: [252]**, или **сице ради окрасы: [253]**
- Се же в четвертце или в полтакте, но не в такте. |
- с. 122 Что есть лига: лига латински, славенски же союз, когда под две или три ноты един слог полагается, написуется же **сице:  . Во образ: [254]**
- Невежды поставляют вместо союзу диезиса, сего же ты хранися. **Во образ да будет сице: [255]**
- Усумняеся в сем — или з баса или со инных гласов имаши творити пения. В сем ти сице извещаю: когда хочещи да бас един поет, что може быть и в то время, когда поют теноры з басом или алты, или дисканты, баса творити или прежде инные гласы, о сем сице аки твоя есть воля; аще волиши инная гласы творити | утворивше их, басса покладай, противо же в осмоголосных — басса прежде. Но обаче и в сем по твоему произволению и смыслению. Буди во образ сия песнь полская **Боже ласкавый [256]**
- Зде прежде написа алта, по сем же басса подложил. Буди тожде во образ сице: **[257]**

Не токмо стихи осмогласныя творити можно з баса, но и песни, якоже имаши образ подобия в сей песни, яже есть **Мессия прииде во мир:** [258]

с. 124 Зде зриши бассовое пение и разумееш с падежей бассовых, и уже басса | имеюще, прочия гласы к нему прилагаю **сице:** [259]

Что аз замедлех о тонах, но не зле, понеже тоны, сиречь гласы, подобают ирмологиону по чину церковному, но не ламающагося пения, сиречь единого по другим грядущаго речами и с нотами наследствующе, иже именуется **фракт**, или инако **партес**. Аз тя в сем поучаю — гласов мусикийских, сиречь тонов, быти два: **ут** и **ре**, якоже и мусикия есть сугубая — веселая, яже есть **ут**, печальная, яже есть **ре**. Тожде разумеи и о третьем **тоне**, иже посреде пения бывает, но не в начале. |

с. 125 Кварты и сексты именуются гречески **тритоны**, сиречь необыкновенныя ноты.

Прекраснейшае возшествие каково любо бывает, наипаче же смешенне сицевым образом вначале. **Во образ:** [260]

Такожде и прекраснейшее низшествие смешанне полагается в бассе или в коем любо гласе аще и многажды, наипаче же **сице** или подобне, **во образ:** [261]

Пункт, сиречь точка, когда стоит при двух тактах, есть такт, когда при такте — есть полтакта, когда при пултакте* — есть четвертка. Единако **сице** веждь, что временем точка стоит при несвязанной четвертки есть и есть почитаемая дважды связанная, **во образ:** [262] |

с. 126 Такожде подобне бывает, когда стоит при полтакте, точка стоит за четвертку раз связанную, что буди **во образ:** [263]


Пения пропорциональныя мощно превратити на непропорциональныя, такожде и непропорциональныя мощно превратити на пропорциональныя, и се в контрапункте будет. Аз же вышей положенное пение превращаю на пропорцию, что буди **во образ:** [264]



Зде зриши превращение фантазии непропорциональной на пропорциональную, зриши же в контрапункте.


с. 127 Рекох, иже точка при четверце несвяза | ной когда стоит, есть временем за два разы вязаную, совершенно же преложию в семе **7 сице:** [265]

Зде такту не обрящещи, когда будет с пол'еском сицевым $\frac{1}{2}$, якоже прежде, когда же возмеш **7**, такт обряще-

* В оригинале описка — нужно «полтакте».

ши сице. Прежде возми четыре четвертки сице: . Зде будет ти такт. Вторицею возми дванадесять связанных, пола-

гай осмь  четыре же  оставляю, восприимую третицею точки, иже всяческая с них есть за два раза вязаную, сих точек четыре, буде с них четыре вязаных.

И тако будет с первыми четырьми осмь , такожде и прочая до конечного числа нот, исчисляюще, обрящещи измерение. |

с. 128 **Якоже пропорция великая имать в себе. три такты, такожде и малая три полтакты, или три четвертки, пиканда же имать шесть четверток раз вязаных, полтакта, дванадесять же в такте. Во образ: [266]**

Пиканда не есть пропорция, и ради сего знаки стоят шесть и четыре: четыре ради того под исподом, что было четыре вязаных в полтакта, зде же шесть, и чтобы не скоро такт измерял.

Пропорция великая совершенно сице пишется: [267]. Но обаче во обыкновение прииде сице написовати: [268]

с. 129 **Пропорция малая сице пишется: [269] или сице: [270] | Когда скончается пиканда, сицевые полагай знаки: [271] Во образ: [272]**

Пропорцию великую мощно преложити на малую, такожде и противу — малую на великую. **Во образ: [273]**

Во превращение на малую: [274]

Пиканду мощно преложити на пропорцию, **во образ: [275]**

Песни временем полагаются значала веселаго, при конци же печалнаго пения, **во образ: [276] |**

с. 130 **Способствующее октавалное наипаче полагается в песнях, такожде и в концертах, и аще хоцещи неудобне и трудно пение писати, чрез сие мощно ти положить. Способствие предре-
ченное же буди **во образ: [277]****

О ирмологиону известие

Понеже и ирмологион есть часть мусикии, достоин онаго зде вспомянути, ибо и он всячески основание свое имать на тех же писменах **a, b, c, d, e, f, g**, токмо кроме сего иже такт не зде содержит и пения есть не концертоваго, но естественнаго правила.

Разсуждаючи аз оного, глаголю, что ирмологион | зло пишут, такожде зло и поют. Буди первого гласу сие пение, зло писанное: [278]

И сицевый не благо поет, тако и тот погреши, иже тако написа, ибо на *f* имел бы поставляти диезиса *f*ismi сице: \sharp . И тако бы было ми, не тако, якоже зриши, что диезиса несть. В то время имел бы онаго пети тако: [279]

И тако да благо и мусикийски будет, когда в дуралном поставляет на *f* диезиса *f*ismi сице \sharp . И тако будет в то время пение смешенное дуралное со диезисовым. Во образ буди исправительный сице: [280] |

Глаголеши иже не поставляются диезисы во ирмолою, отвещаю — не поставляются, ибо их не понимают поставляти. Кроме сего, аще не хочещи поставляти диезисов, полагай пение ирмолойное в бемулярном ключу в коем любо гласе — или в дисканте, или в теноре, или в алте. Во образ преллагательный да будет ти тоежде вышнее пение: [281]

Или на дискантовый бемулярный ключь прелагай, во образ: [282]

Сие во ирмолоех есть противо грамматикии мусикийстей,

когда вместо ключа Г поставляют б . И се творяще прелagatione во пении, но не благо. Во образ сице: [283], что имееше быти сице: [284] |

Ноты и пение ирмолойное, еже не имать такту совершеннаго, мощно ти на совершенный такт превести. И се или чрез пол'ески, или чрез пропорции, или чрез семы, или чрез есы. Сему же во образ да будет со ермолая сие пение, во образ: [285]

Преложи же ю на такт совершенный в семе Г , и тако совершенное будет измерение сице: [286] или чрез пол'есок Г .

Во что да будет прежде образ ирмолойнаго пения, и се без такту, сице: [287]

Аз же ю на совершенный такт прелагаю в пол'еску Г : [288] |

Или когда не мощно чрез пол'есок или сему, тогда пропорцию вмещати. Во образ да буди «Пасха священная» — прежде по ирмолойному сице: [289]

Аз сие пение превращающе на такт, вмещаю пропорцию сице, во образ: [290]

Когда хочещи сложити пение чрез возшествие кое любо или низшествие концертное, мощно ти утворити неконцертное, да все вкупе поют, во образ: [291] }

л. 60 Временем пение естественное мощно ти разложить на концертное, во образ: [292]

И се есть погрешение в пении, когда в бассу поставляет диезиса, идеже несть тебе, и се наипаче в сем невежды превращающе латинския ноты на руския, где во органном бассе творец пения нарисует диезиса ради органисты, чтобы он взимал со оным писмом диезисовый степень. Он же, невежда, не ведающе вещи, себе же во пении преводяще нарисует, во образ: [293]

л. 60 об. Где он в бассу поставил диезиса на а не ради | того, да поет аісми, но да взимает органиста на органе со писмом а согласие сісми. И аще се благо было, тогда бы преводяще и число, тамо писанное, тебе бы было в своем преводе нарисовати.

Стих кий любо приемше ко творению, имаши онаго уразумети — яковое в нем естество яко выше глаголах, по сем разложить онаго по поданному ти учению, аще же неудобно тебе будет смысл естественный, убегай ко правилу концертным или ко способствующим, или ко возшествиям и низшествиям, такожде ко тактом, полутактом, чвертком несвязанным и связанным, ко пол'еском, пропорциям, ко веселой или печальной, или смешенной мусикии, и тако утвориши пение аще не от сего, тогда от оваго.

О ексордии, сиречь о начале во творении пения

л. 61 Ексордиум, сиречь начало, такожде имаши полагати, еди-нако тебе есть ведати — да в начале будут ти такты | или полтакты, не погрешенне аще и чвертки. Во образ вос-приимем стих «слава отцу и сыну» чрез такты: [294]

Вторицею чрез полтакты сице: [295]

Третицею чрез чвертки сице: [296]

Четверицею чрез связанныя чвертки сице: [297] |

л. 61 об. Пятерицею чрез дважды связанныя чвертки сице: [298]

Шестерицею чрез пол'ески сице: [299]

Седмерицею чрез семы сице [300]

Осмерицею чрез точки сице: [301]

Девятерицею чрез пропорцию сице: [302] |

л. 62 Мощно ти положить начало стиха в контрапункте, или в концертном возшествии и низшествии коем любо, буди во образ: [303]

Когда ти смысл не подаст начало пения во двоих гласех или триех, — полагай все вкупе.

О ам[п]лификацией, сиречь о разширении пения

Разширяти пение мощно ти такожде, якоже писах о ек-
сордин, одинако наипаче речи повторяюще или противную
музикию музикии прелагающе, или пропорциями и правила-
ми. Во образ буди во повторении речей сице: [304] |

л. 63
об. Зри образ во противлении музикии со музикиєю сице:
[305], или чрез писмена себе подобныя, да буди прежде во
писме дсоль и се в теноре: [306]

Аз разширяюще подобное писмо в алту полагаю гсоль
сице: [307] или превращаю на пропорцию, разширяюще пе-
ние, тожде дсоль сице: [308]

Во алте такожде превращаю разширяюще пение непропор-
циональное на пропорциональное в том же писме гсоль сице:
[309] |

л. 63
об. Временем разширению пения мощно быти, когда прежде
пел первый кий любо глас, послежде второй тожде примене-
ние, во образ: [310]

Хоральное пение красно полагается, когда инныя гласы
концертуют, един же з них едину содержит ноту, и се от басса
ово секстою, ово октавою, ово квинтою, во образ: [311] |

л. 63
об. Трегласных, четверогласных, пятогласных, шестогласных
и прочих стихов обрящещи во мире пение творцов много
образцов.

Како естество вещи стиха изобразити во пении, на се има-
ши возшествия и низшествия, якоже «взыде» и якоже «сни-
де», ныне же буди во образ сей стих: «во тму вселяется, со
мертвыми полагается»: [312]

с. 131 И се есть благое способствие пения, когда прежде все по-
ют, последиже такт или два поют три, всем молчащим, или
прежде два, послежде все поют, что буди | **во образ: [313]**

Септимы во октаве тожде само, что и секунды, се же или
во бассе, или во инных гласех, наипаче же полагаются ради
украшение пения, **во образ: [314]**

с. 132 Якоже во витийствии бывает, что речь воспать | добре
прелагаемое чтома бывает, такожде и пение воспать пето,
и се ради разширения благо бывает. Во образ же витийствия

буди сице: **бойся бога смерть у гроба**, или сице **воспять: смерть у гроба бойся бога**. Такожде и се: **господи помилуй**, воспять же **благо: помилуй господи**. Или: **хвали душе моя господа**, воспят же **благо: господа душе моя хвали**. Такожде и во пении мощно превратити ноты воспять, и благо будет. Буди же прежде сие пение: [315]

Аз же превращаю е, якоже и витийствие, воспять и пою сице: [316]

Се же тебе есть ко разширению пения, о сем же учение уже видел и имел еси. |

с. 133

Колесо пишемое зриши, что пение всяческое дванадесято чрез все абецадла обращается ко своему си писмени первому, отнюдуже имело начало. **Во образ: [317]**

Предел положи.
Глас грома твоего в колеси,
безначальное и бесконечное. |

с. 134

Первое колесо бысть во образ веселой мусикии, настояще же есть во образ печальной мусикии. Се же веждь, иже во всяческом писмене мощно ти якоже и есть утворити и **ут**, и **ре**, и **ми**, и **фа**, и **сол**, и **ля**. **Во образ: [318]**

Всяческое пение превращати чрез вся ключи и буквари уже бемолярные, уже диезисовые, аще хочеши, дванадесяти превратиши и паки придет к началному писму своему. Се же совершенно узриши во органе.

Образ колесо пришелцем на земли. |

с. 135

В пишемых колесах видел еси, что одинако тожде пение превращается чрез все буквари, начавше от дуралнаго даже до бемолярнаго и диезисоваго. Зде зриши четверокраеугольное. В сей образ что смешается веселое пение во повторении с печальным, и печальное с веселым в разширении сице, **во образ: [319]**

Единожды (о чудо!) **мати всегда дево**,
весть ти брака архангел приносит (чтоже)
тебе есть на брак мусикии: имаши нашу: за сия
даждь нам слышати в небе аггел лики. |

с. 136

Когда хочеши кое любо пение — или певаемое, или игранное — превести на ноты, тогда имаши разсудити: какой муси-

кии оно есть пение — или есть веселой, или печальной, или смешанной, или дуральной, или бемолярной. Сие уразумевше, имаши разсуждати: или есть во овом пении такт, или несть такту, якоже во знаменном или в троестрошном. Послежде — или мощно положить во твоём сего пения преводе во пропорции, или не во пропорции. По сем — или суть такты или полтакты, или четвертки, или полчетвертки. И тако сия имеющие во уме, удобне преведеши на ноты, он же тебе да поет или играет невоскоре, ибо так скоро, якоже он будет пети, не мощно не токмо преводити, но и писати от него тебе петаго пения, ибо кто вест чюждее помышление. Зри писца, буди и скорописца, не тако скоро пишуца, якоже скоро глаголется. Сие пение преведши удобне узриши — каковаго пения: дурального ли, или беммоллярнаго. |

с. 137

Способствие благое есть творение пения концертного, и сие когда бас с прочими гласы борющаяся со октавы на октаву ударяет, а сие способствие будет правила падежнаго и способствия октавального. **Во образ: [320]**

Време[не]м оставивши творити высочайшаго коего любого гласа втораго во пении путем написует, **во образ: [321] |**

с. 138

Что имел полагати перваго, его же остави, сие. **Во образ: [322]**

Зде присмотрися поюща, иже лутше изобразил пение во втором гласе, нежели во первом, и мощно быти второму без перваго, нежели же первому без втораго. Пой и разсуждай, что не инако узриши.

Имел еси довольно образов противнаго правила, но обаче иже и се есть образ не злый, ради твоего лутшаго уразумения се же, что написах — **иже херувимы** в веселом пении, предлагаю онаго на печальное пение. И тако да будет прежде во веселом пении **сие: [323] |**

с. 139

Аз же его превращаю на печальное пение чрез противное правило сие: **[324]**

О тонах

Тоны раздавати гласом мощно, когда разумеешь, что письмо **а** согласуется со письмом **с** и со письмом **е**. Такожде и во прочих писменах. Аз же ради твоего совершеннейшаго уразумения, како тоны раздавати гласом, зде во мнозех линейх, сиречь чертицах, предлагаю. Буди первее **во образ: а [325]**

Зде тожде само зриши в раздавании гласов, якоже и в конкорданциях. |

с. 140 Тон, сиречь инцепту латински, славенски же начало пения, раздаяти совершенным певцем не тебе сие: **ут, ми, сол**, токмо сказати, вопиюще, писмо со нотою, еже и яже в баса стоит, якоже **гут**. Когда же суть несовершенны васалисты, сие на **g** раздавай тон, аки хлеб во уста им приносяща, и аки отрочатом сосца: **ут, ми, сол** и еще октаву сол, и еще старейшему отрочати басу второму октаву **ут**.

Раздаяти тон гласом в коем любо писме имаши уразумети гласы певцев: или суть высокия, или низкия, во всем по реченному да будет мера и предел.

с. 141 На писмо **h**, сиречь **бми**, во дуралном пении не всегда, или никогда, раздается тон кроме в латинском | пении, се же во органе, чесого аз, чрез многия лета тамо поюще и мастерствующе, мало когда видех или сам писах, кроме чистой диезисовой (что време[не]м бывает и в смешенной) мусикии. Во образ: [326]

Зде гласы сверху сие раздаются: **ми, ми, сол, ми**, или сие: **ля, ми, сол, ми**, где не будет **hми**, токмо **hлями**. И в то время всегда со писмом **h** имать положено быти **fismi** или **dismi**.

На писмо с сие свыспрь тон раздается: **фа, сол, ми, ут** или сие: **фа, сол, ля, фа**, или ввыспрь от тенора или от високаго баса: **ут, ми, сол**. Во образ: [327]

с. 142 Или сверху сие раздавай вниз к басу: **фа, сол, ми, ут**. | На писмо **d** сие тон раздается се же свыспрь: **сол, ля, фа, ре**. Во образ: [328]

На писмо **e** тон раздается сверху сие сие*: **ля, ми, сол, ми**. Во образ: [329]

На писмо **f** во дуралном пении сверху сие тон раздается: **фа, ля, фа, фа**, или от басса вверх сие: **фа, ре, фа**. Во образ: [330]

с. 143 Когда со писма **f** во дуралном пении от баса раздаеши тон, в то время такожде мощно ти раздати якоже и во бемолярном на **f**: **ут, ми, сол**, понеже когда со писма **f** бывают разда[ва]емы гласы, подобны суть бемулярному пению, кроме сего, что на **h** не полагается **б**, ниже на **e** **б**. Во образ: [331]

Зде всячески, якоже зриши, бемолярное есть пение, кроме сего, что в теноре на **h** несть **б**, ниже в бассе на **e** [н]есть **б**.

На писмо **g** в дуралном пении имаши тон раздавати сие: **ут, ми, сол** от баса ввыспрь, свыспрь же вниз: **сол, ми ут**. Во образ: [332] |

* Так в оригинале.

О тонах бемолярных со единым бемолом

В пении бемулярном, иже есть со единым бемолом, мало тон раздается на **а**, якоже и в дуралном на **hми**.

На письмо **b** в бемулярном тон раздается якоже в дуралном на **с**.

На письмо **c** тон раздается в бемулярном якоже в дуралном на **d**.

На письмо **d** в бемулярном тон раздается якоже в дуралном на **е**. |

с. 145

На письмо **e**, на ней же будет **b**, в бемулярном такожде имаши тон раздаяти, якоже в дуралном на **f**.

На письмо **f** в бемулярном иже со единым бемолом имаши тон раздаяти якоже в дуралном на **g**.

На письмо **g** имаши тон раздаяти и се в бемолярном пении, якоже в дуралном пении на **а**.

Во дву же бемулярном и четыребемолярном, и в диезисовом пении имаши тон раздаяти такожде, в сем зри их буквы. Буди же ти во образ четверобемолярное **fляре, сице: [333]** |

с. 146

Такожде и в диезисовом пении зри в раздаянии гласов букваря, где стоит **асолут**, тако имаши тон раздаяти якоже и в дуралном на **g**. **Во образ: [334]**

Веси, что линии суть лествицы со степенями, и веси вторую, что пение на пяти линеях изображаемое бывает, но обаче и на шести и осмих и девятих, еще же составляется и на двух. **Во образ: [335]** или на единой, **во образ: [336]**

Без единой же не мощно, якоже кулизмы, совершени быти. **Во образ: [337]** или без ключа: **[338]** |

с. 147

Уже глаголах о фугах (горги тожде суть само) и о концертах глаголю **влочку**, сия же есть фуга нескорая, во едином слове во многих же нотах или в непропорции или в пропорции, что буди **во образ: [339]**

Сию грамматику и прочих, ихже написуют маловежды, собирающе пения красныя, но не ведяще чрез какия правила суть утворенны, сия же моя грамматика подает правила — откуда и како творити пения, и аще в кое пение чуждее вникнешь, познаешь чрез какое правило творцем утворенное. |

с. 148

Песни и псалмы мощно полагати чрез какое либо возшествие или низшествие не токмо чрез естественное правило, **во образ: [340]**

Бас. [341]

Зде в сем образе четыре суть тайны. Едина, иже чрез возшествие четвертое, вторая — что такт не везде, третья —

иже смешенный ключь дуралный со бемулярным, четвертая— что падежь необыкновенная. |

с. 149 Глаголах о двух линейх и о единой, что мощно быти пению на них, на четырех же и на трех наипаче.

Глаголах, что со всяческаго писма мощно утворити и **ут**, и **ре**, и **ми**, и **фа**, и **сол**, и **ля**. Се же на органе или зри мусикийских букварев *. Во образ буди во диезисовом **а**, положше с ним **сфаут**, будет **дре**, положше **cismi**, будет **аут**; или четвербемолярном **ляре**. И тако всяческое писмо, во писме и нота едина во всех, и во всех едина.

Не токмо с сих писмен **а**, **б**, **с**, **д**, **е**, **ф**, **г** утвориши на органе, и **ут**, и **ре**, и **ми**, и **фа**, и **сол**, и **ля**, но и з диезисов, и з бемо[ло]в утвориши такожде — и **ут**, и **ре**, и **ми**, и **фа**, и **соль**, и **ля**. |

с. 150 Транспозицию латински, славенски же преложение ключев, или ради высокости, или ради низкости. Во образ: [342]

Подобает ведати, иже когда единого коего любо гласа полагаеши токмо з басом, инные гласы аще и приложиши — не красно будет и пение затмиши. Во образ буди сицевое пение: [343]

Зде ко тенору и к басу инные гласы приложиши — не красно будет. |

с. 151 Глаголах, что пение в концерте мощно разширяти наипаче чрез противное правило. Сице есть когда прежде было пение веселое, послежде в разширении послежде печальное, или такожде противно — грядет веселое по печальном, что же глаголю буди во образ: [344]

Якоже возшествия и низшествия со собою пременяются, такожде и естественное правило смешенное бывает с концертным правилом и концертное со естественным правилом в сицевый образ: [345] |

с. 152 Или сице: [346]

Мощно временем сокрыти правило, се же когда оставивши алта или инный кий любо глас положиши органного баса со алтембассом, что буди во образ: [347]

Зде открывше правило суще, сице будет: в сем зри разложения пения, о нем же учение имел еси: [348]

Зде зриши возшествие четвертое и шестое з баса второго. |

с. 153 Разложение есть сугубое: едино **обыкновенное**, второе же **необыкновенное**. Обыкновенное есть когда правила концерто-

* В оригинале так: буквакварев.

вые просто разлагаются с коим любо гласом, сиречь или с алтом, или с тенором, или з дискантом, но не без басса, во образ: [349]

Необыкновенное же разложение сие есть, когда в томжде правиле инные гласы концертуют, бас же подлагается, оставивши правило, во своем си полагается основании необыкновенном. Во образ: [350] |

с. 154

Когда не мощно тебе уразумети пение — какового есть возшествия или низшествия (по реченному — всигор убегай и зри Андреа), убегай ко способствиям, тамо удобне уразумееши, се же содержи себе во всегдашней памяти, предреченное же буди во образ: [351]

Зде зриши способствие октавалное.

Подлагающе басса или под псалму кую любо или под пение знаменное, имаши разсуждати — каковой мусикии оно есть: или печальное, или веселое. Пропевши со другим, уразумееши басса, поюща под путь. Буди же ныне во образ сицевая песнь: похвалу принесу. Зде есть мусикия печальная сице: [352] |

с. 169

Во глубоцей имей себе памяти сия моя предания, воспоминай же и се, что ти подах десят талант, и наказую сице — да и прочим оныя подаеши, уже им толкующе, уже дающе переписовати, да не будеши равный евангелскому рабу злому, иже сокры талант господина своего и сокры его в земли. Ибо велика есть хвала господня — твори (приобрещаеши второе пять талант) на большую хвалу его. Имуще образ с мене, что аз творих и како (аще и недостоен сего от него дарования) во славу его труждался. Ты же не обленися делом сердце и устен, якоже и аз в поданию сей моей грамматики, труждался. И тако вкупе со мною от вседержителя мздовоздаяние в небе и зде восприимеши, что нам подаждь всевышний спасителю.

К сему и се зри:

Веси — море неисчерпаемое в водах: буди не токмо делами, но и чопами, сице велиими в высоту и в ширину на сажень во исчитании в сицевом 1 000 000 000 000, черпал, никогда не исчерпаеши. Такожде и учения. Но еще глаголю первую вину и последнюю — любве ради и хвалы господня — не умедли и прочих, наипаче же сирых, поучати. |

с. 170

Мусикия множицею есть составленна прежде не исполненне, послежде помалу малу исполненне, чесого един творец не приложил (якоже и в философии зри Платона, зри же и Аристотелеса), то прочии придаша. Бысть прежде гаммаут, по-

слежде исправлено **гаммасолут**, латински же **гсолут**. Но обаче Боециус много ли мусикийских нот совершенно изобразил в сем витийствии сице латински:

утквеант фибрис
рецитаре фирмис
мира санкторум
фамули туорум
солве поллютис
лябиис реатус.

Славенски же сице: да возможем хвалити чюдеса, боже наш, святых твоих раби твои, развяжи устен скверных прегрешения узы. |

с. 171

Време[не]м воместа **диезиса** **disми** поставляется **б** на **е**, се же ради сего, что на органе взимает органиста на томжде ключю и **е** **б** и **disми**, во **образ**: [353], что имело быти се же в совершении сущем: [354]

Уже поведлах, когда **диезисовое** пение пишеша где имаши и каковыя **диезисы** вначале полагати. Единако и се разумей, что наипаче **диезисовое** пение полагается (аще и в печальном) наипаче же в веселом тоне, якоже **асолут** и **дфаут**, обаче со писма **cismi** и со писма **есолре**, и со писма **fisлями** полагается. Се же странно, чesого и во органном пении не токмо в гортаннем, еже без органа пето бывает, не часто узриши. |

с. 172

Противо грамматикии мусикийстей и се есть, когда на четвертце дважды связаной полагает **диезиса** и **бемола**, во **образ**: [355]

Сему мощно быти во **морденте** или в **трелю** на органе, или во гласе, зри. **Мордент** же игран бывает на органе, взимающе перстами двома ниже; **трел** же взимается на органе двома перстами вышей. И сего ради разнствие имат трель от мордента. Паки глаголю, и сего ради имат разнствие, понеже треля мощно воспети гласом, мордента же воспети не мощно, кромѣ игранья органаго.

Диезисовое пение мощно превратит[и] на **дуральное** или **бемолярное**, во **образ**: [356]

Аз же ю превращаю на **бемулярную** или **дуральную** **сице**: [357] |

с. 173

Мощно ти кое любо пение **дуральное** превратити на **бемулярное** и **диезисовое**, такожде **бемулярное** и **диезисовое** на **дуральное**. Буди же во образ сие пение **сице**: [358]

Аз е превращаю на **бемулярной** со единым **бемолом** **сице**: [359]

Или во инном писме с тем же бемолом **сице**: [360]

На три же бемола превращаю **сице**: [361] |

с. 174

Паки превращаю на бемулярный в четырех бемолох **сице**: [362]

Паки же на дизисовое превращаю пение **сице**: [363]

О сем преводе, аще усумняешися, убегай до букварев мусикийских, — истинно быти узриши.

Требе есть ведати, что секунды, септимы, кварты и сексты никогда не полагаются в начале пения, такожде и в последней стиха падежи. |

с. 175

Ко способствующим и сей образ октавалный, понеже чрез него состоится, относится, се же **есть**: [364]

Творити пения мощно и сему, иже недоумет играти на органе, токмо се сие учение да содержит, творити же будет совершенно, ибо суть сицевые органисты, иже играют на органе, творити же не разумеют, ради сего, понеже не имеют учения ко творению пения, и сего ради суть несовершенны во основании мусикийством и не разумеют — камо стоит сила и в чем содержится. Сицевый играет скоро на органе, не весть же — в чем сила, понеже букварев мусикийских не разумеет. Образ сему имаши скорописца — готовую грамоту скоропишуща, сам же издати от своего разума недоумет, аще и красно и скоро пишет. Добре есть скоро чести, но обаче лутше разумети в **сице** — чти да разумей, играй да внимай. |

с. 176

К читателю

Уже тужде будуще при концу верных трудов моих, вернаго от тебе желаю мздовоздаяние, **сице** же мне от тебе христиански да будет молитесь друг за друга. Аз же за тя проглаголавше ко господу — «господи, помилуй» читателя премудрости, наставник да умудрит в сем и да совершит. От мене же слышал еси быти шесть нот — **ут, ми, сол** веселаго пения, **ре, фа, ля** же печалнаго пения. Да во долгоденствии поеши всегда: [365]

Якоже един вития изобразил **сице**: [366] поет возносяйся, [367] поет смирайся.

Аз ти перваго пения желающе, господави вручаю: [368] |

с. 177

Веси, иже во пении есть начало и конец. Начало же и средину пения во стихе коем любо како полагати — учение уже имел еси, о конци же глаголю пения **сице**: конец дело блажит,

и сице в конци да будет скорейший подвиг, безконечному же от нас да будет честь и хвала во веки веков, аминь.

Аще бы уже и довольно было на сем моем учении, на* обаче еще для ради твоего уразумения из[ъ]яснения более прилагаю: первое же — откуду начало мусикии.

Якоже в предисловии моем рекох, первую виною быти бога, вторую же виною Адама, первого певца, иже воспе, якоже глаголет писание, «седе Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше — **увы мне**»: [369]

Рыдание же есть глас, глас же есть пение. Инаго же обрящещи в Библии, иже состави гусли и тимпаны. |

с. 178 Противному правилу мощно быти не токмо в печальной и веселой мусикии, когда превращаю печальное пение на веселое, или веселое на печальное, но и в самых нотах, когда был прежде такт во пении, аз же, противно превращающе, поставляю полтакта, или во первом пении бысть полтакта, аз же противно сему во превращении поставляю четвертки сице, **во образ**: [370]

И тако положи ноты нотам сопротивныя, zde видел еси вначале полтакта, zde же зри во предложении вначале противно четвертку **сице**: [371]

с. 179 Ко расширению пения зело благо есть противное правило, когда прежде было пение в веселом тоне, аз ю | повтаряюще полагаю, ради расширения, в печальном тоне. **Во образ**: [372]

Хоральное пение, когда хор по хоре поет, красно полагается чрез едину павзу, разумей едино молчание тактовое, **во образ**: [373]

Или чрез ес, разумей молчание полтактовое, **во образ**: [374] |

с. 180 Или чрез пол'есак, разумей молчание четвертки, **во образ**: [375]

Или чрез сему 7, разумей молчание полчвертки, **во образ**: [376]

Возшествия и низшествия все мощно ти положити не токмо во триех или во четырех гласех концертующих, но и в осми, такожде и болии. Се же будет ти чрез павзы или вкупе, прочии инные же будут концертовати, прочии же содержат или концертующе, или неконцертующе согласие. |

с. 181 Лириппиальное пение красно полагается в концертах или во триех гласах, или во пятых гласах и прочих такожде, **во образ**: [377]

* Так в оригинале.

Вопрошаеши мя что есть басс. Отвещаю: басс именуется от басы, иже гречески басис, славенски же основание, понеже пение на нем утверждается и основание имать. Но не разумей басса быти когда толсто поет, но сего басса быти разумей, иже бассовые поет ноты, се же уразумееш с падежей бассовых, **во образ: [378] |**

с. 182

Или: не се есть бас, что толсто поет пение не свое, токмо или дискантовое, или теноровое, или алтовое, сие **во образ: [379]**

Вопрошаеши мя паки что есть тенор. Отвещаю сие: тенор есть иже именуется середина, сему же есть вина, что содержит средняя ноты помежду алта и баса, но обаче приключением бывает, что тенор поет вышше алта и нижей баса. Сего аще много и везде (когда вникнеши) узриши, но обаче ради твоего уразумения полагаю **во образ: [380] |**

с. 183

Вопрошаеши мя паки что есть дискант. Отвещаю: дискант есть глас детски, иже поет теноровую октавою ввыспрь и ради сего нарицается дискант, ибо дискантус есть вещь сложенная: **дис** итталицки, латински же **бис**, славенски же **дважды**, иже вторую октаву (якоже рекох) **поет** теноровую или алтовую, **кантус** паки латински, славенски же **пение**. И тако, когда несть детища малаго, мощно его пети тенором.

Вопрошаеши мя паки что есть алт. Отвещаю: алт, иже есть латински **алтус**, славенски же **высокий**, ибо он вся гласы, когда несть дисканта (разумей дедска тонкаго гласа), гласом своим превосходит, есть же сосед дисканту в высоких нотах, тенору же в средних, далечайший же сосед бассу, якоже и дискант. |

с. 184

И сие есть способствие благое во творении пения, когда бас повторяюще пение тожде в тактах или в полтактах, прочии же гласы четвертками концертующесе или все вкупе поют, бас же содержит основание. И сие правило есть органное, иже именуется **партитура** или **партиментум**, но обаче ради из[ъ]яснения твоего полагаю образ, буди же сей: **[381]**

Зде да поет бас, обращающесе воспать даже до конца стиха, дондеже скончается стих во пении, поюции же да поет стих кой любо со своими речами в четвертках или полтактах и во прочих нотах. Буди во образ стих **единородный сын** да поет зде бас. Вышшее предложенное пение обращающесе на первое, аз же буду пети весь стих разногласно реченный **единородный сын** или кий любо.

Когда кто не вестъ что есть мусикия и многая ли не вестъ — и сего что веселаго пения **ут, ми, сол**, не вестъ же и сего что печалнаго пения **ре, фа, ля**. |

с. 185 Полагаю зде образы диезисовые и четверобемолярные ради твоего уразумения. Буди же диезисовый образ **первый**: [382]

Образ второй: [383] |

с. 186 **Образ третий, в смешенном пении**: [383]

Образ во четырех бемолах: [384] |

с. 187 Тоны не суть бас, тенор, алт и дискант, ибо тон в сих нотах: **ут, ре, ми, фа, сол, ля**, глас же в человеце. Тон мощно и умом изобразити, якоже и читати мыслию, не токмо устнами, глас же пети совершение имать. Пети же ушесам человеческим да слышат — что он поет. Когда же мыслию поет, не гласом, тогда несть совершение. Паки разнствится тон от гласа, понеже тон есть разнственный, сиречь или веселый, или печальный, глас же несть разнственный, понеже мощно ему пети алта или тенора, или дисканта, или басса. К сему: в пении тон упреждает, глас же онаго яковый он есть, или веселый, или есть печальный, изображает поюще.

Тоны, якоже вышей рекох, и ермолойныя церковныя не суть к нашей вещи кроме сих — веселаго, печалнаго и смешеннаго, сими бо ирмолой и всяческое пение состоится. |

с. 188 Рекох о мусикии смешенной, яже сердца человеческая возбуждает ово к веселию, ово к печали, се же уразумеши с нот: где будет во пении много **ре** со многими **ут**, или **фа** со многими **сол**, или **сол** со многими **ля**, или **ми** со многими **фа**.

Един есть тон веселый мирски, второй по души. Мирски же сей есть, когда тело увеселяет, **во образ**: [386]

По души же, когда душу увеселяет, и сей есть якоже пение церковное. Буди **во образ** на пасху пение: [387]

Зде аще и болий нот **ре, фа, ля**, яже суть печальной мусикии, одинако смешенная с нотами **ут, ми, соль** и душу увеселяют вкупе же и тело. |

с. 189 Такожде бывает и в мирских песнях тон смешенный, иже душу и тело возбуждает к веселию вкупе и к печали, **во образ**: [388]

Много сицевых есть мусикийских грамматик учебных, иже несовершенно поучают пения и не суть истинни, понеже и букварей не всех полагают, токмо **аляре** и **алямире**. Сицевые не токмо суть к совершению, но и к началу и не суть грамматикки, токмо буквари, якоже детям во учении **а б в** и прочая писмена. Грамматикия же сия есть словесная, иже поучает о осмех частех глаголания, такожде и сия есть грамматикия

совершенная не букварь, понеже поучает о своих си частех мусикии, еже есть не токмо пети совершенно, но и творити пения в контрапунктах, в концертах, в правилах в возшество-
ях и низшествах, силу свою всю творения содержаще. |

Образ поучения майстром ко пению детищ

с. 190

Хотяще аз преложити образ майстром учения к пению хотящих поучитися, первее всем наказую да не научают прежде **ут ре ми фа сол ля**, но покажут им и научат на руце сия писмена латинская **a, b, c, d, e, f, g**. Линии же тожде суть что и на руце пят палцов: [рисунок]

с. 191

Сего их поучивши, покажи им ключи откуда нот испытати во пении и писмен латинских. | Когда же сие уразумеют, в то уже время преложи им пети **ут, ре, ми, фа, сол, ля** в линиях, прежде же в тактах **сице**: [389]

По сем же полтакты, четвертки, вязанные, пропорции и прочая мусикийския художества, и тако истинно и майстерски их поучающе от бога мзду, от людей же похвалу и от учеников благодарение восприимеши. Сии же, иже поучают первее без основания, иже суть писмена латинския **a, b, c, d, e, f, g, ут ре ми фа сол ля**, или неистинно их учаще, или от своего си недоумения. Ты же сицевым не ревнуй, искусный майстере, поучи же прежде да искусно ученицы твои научатся и совершенно дуралного пения и писмен, послежде бемулярнаго и диезисоваго, и тако з дуралнаго ключа удобней и бемулярныя и прочия уразумеют. Поюще же во пении семья ноты и шестыя да будет им во глубоцей памяти октава. Буди же во образ **сексты**: [390]

с. 192

Зде хотяще в пении гласом восприяти шестую, | да имеет во уме октаву и тако со оной удобне возмет шестую.

Во образ септимы: [391]

Такожде и зде, поюще септиму, содержи во уме октаву и удобее и совершенно оную гласом изобразиши; такожде и в девятых нотах имаши сохранять, **во образ**: [392]

Такожде и в десятых нотах, **во образ**: [393]

Такожде в единыхнадесятех и далее. |

с. 193

Паки еще глаголю, поюще* их пения, имаши им показати — что есть мусикия во имени и многочисленная ли яже есть и что веселая, печальная и смешенная, поучити же паки

* Здесь, вероятно, описка в оригинале: следует «по[уча]юще».

что есть бас, что есть тенор, что есть алт, что есть дискант и что есть пропорция и непропорция, что есть павза, что ес, что пол'есак $\frac{1}{2}$ и како его содержати, такожде и сему $\frac{1}{4}$

невязаную и единожды вязаную $\frac{1}{4}$ или дважды $\frac{1}{2}$. Когда же такту их не мощно ти их ради коснаго оных же разумения научити, напиши им ноты во преградиих **сице**: [394]

Или первее, когда неудобно поучаются нот вкупе со тактом, научи их прежде нот совершенно без такту, когда же ноты будут разумети, удобее тогда их, косных в разуме, научиши уже и со тактом. |

с. 194

Степéни учебныи пения

Степень первый в возшествии: [395]

Степень второй: [396]

Степень третий: [397]

Степень четвертый: [398]

Степень пятый: [399] |

с. 195

Степень шестый: [400]

Степень седмый: [401]

Степень осмый: [402]

Степень девятый: [403]

Степень десятый: [404]

И тако их учаще, мощно ти и до пятидесятнаго* степеня и далей, елико глас снесет в гору показати. |

с. 196

Степени во низшествии:

Степень первый: [405]

Степень второй: [406]

Степень третий: [407]

Степень четвертый: [408]

Степень пятый: [409]

Степень шестый: [410]

Степень седмый: [411] |

с. 197

Степень осмый: [412]

Степень девятый: [413]

Зде такожде прочие степени, елико возмогут вниз пети, учеником своим покажеш.

Поюще, разсуждай — како и где имаши глас показати, и тако не исходяще из меры гласа своего, да не чрез силы твоя

* Здесь, вероятно, описка в оригинале: следует — «пятогонадесять».

поеши, и да веси — како печальное, како веселое пети ти пение: в печальном пении и гласом тебе пети умилным, во образ да буди ти сей стих: **возопих во печали моей**, в веселом же пении гласом пети радостнейшим, во образ: **и со веселием воспойте людие**, или смешенне, якоже стих **свете тихий**: zde и самым гласом тихим имаши пети, гласом же велиим имаши пети, изображующе естество стиха, якоже се: **велегласно зовуще**: zde имаши | и гласом самым возвышенным и велиим пети. Где же концерт тамо тихим гласом и не всем, где же все вкупе поют тамо гласней. Но обаче имаши гласом своим изображати во пении, якоже прежде рекох, естество вещи, яко се: **господь гордым противится**: zde естество вещи изображующе гласом болиим, наипачеже басовым имаши пети, во образ: [414] **Смиранным же дает благодать**: zde и гласом имаши пети смиренным, и се наипаче в тенору или в дисканту, или в алту, во образ: [415]

Вопрошаеши мя, мой учениче, како разделяется тон от мусикии. Аз тебе сие отвещаю: иже тон в раздаянии гласов прежде пения, якоже **ут, ми, сол** или **ре, фа, ля** и прочая мусикия, паки сиречь пение по раздаянии гласов и своим си пением или игранием ушесам человеческим представляет мысль творца во концерте. Или когда тон раздаеши **ут, ми, сол** или **ре, фа, ля**, zde еще ушеса людския не слышат пения, дондеже запоеши мусикию, яже есть пение. |

Пение быти сугубое и ноты: едины суть обыкновенныя, но еще реку, естественныя, и необыкновенныя, сих именую чрез [не]естественная*. Естественная же суть когда естественни и сущи полагаются во образ: [416]

Неестественныя же суть когда ради красоты пения полагаются; тожде пение вышшее буди во образ: [417]

Zде или воспой естественне тако: [418] или неестественне тако: [419] |

Баса тенорового, когда имать падежи многажды со писма с на **f**, имаши пети бемолярным ключем: в то же время или в томже басовом теноре последствующее будет на **ḥ**, или в прочих гласех будиже глаголемое, во образ: [420]

Когда же падежи суть в теноровом басса многажды со **g** на **c**, не будет же в прочих гласех на **ḥ**, тогда имаши пети по букварю дуралному. Буди же во образ: [421] |

Во уверение твое, когда еще усумняешися сиевому, положи тожде пение бассотеноровое на басса естественного ду-

* Здесь несомненная описка в оригинале.

ралного и тако уразумееши истинну быти, уразумееши же какового есть пения теноробас, будет ти в то время не веселой и не дуральной, токмо бемулярной мусикии, во предложении же сего со писма **d** на **a**, буди тожде вышшее во образ: [422]

Во предложение же, еже рекох, когда бывают падежи со писма **g** многажды в **теноробассу** на **c**, имаши пети дуральным, что буди во образ: [423] |

с. 202 Аще же сему не веруеши, тойжде вышшее пение **теноробассовое** предложи на дуральное, се же во бассе во образ: [424]

Или на бемулярный басс обыкновенный или на **греф** именуемый гречески, латински же паки **екселлент** обыкновенный же, сей глаголется в российском народе **крыжак**. Буди же реченное во образ: [425]

Уже глаголах многажды, когда несть в бассе, си речь во основании, се же в бемулярном пении второго **b** на **e**, зри во прочих гласех. Когда же сего зрети не разумеши еси — невежда и несовершенный певец. |

с. 203 Рекох и глаголах уже о тонах, что есть сей и что сила его. Силу же существенную (якоже рекох в **тихоновской мусикии**) известую в сих быти — в веселом пении **ут ми сол**, в печальном же **ре фа ля**, чесому мощно быти в раздаянии гласов сице: **ут ми сол** или воспеть свыспрь: **сол ми ут**; такожде в тоне **ре фа ля** мощно быти тону воспеть свыспрь: **ля фа ре**. Но обаче еще глаголю о сем, понеже рекох прежде — несть в раздаянии гласов иннаго кроме **ут ми соль** и **ре фа ля**. Буди же во образ **d**. На сие писмо раздающе гласы снизу вверх, будет ти сице: **ре фа ля**, свыспрь же раздающе гласы будет ти: **сол ля фа ре**. И посему разумей не чюждо и не странно учение. Но еще глаголеши, когда тон раздается на **елями** сице: **ля ми сол ми**? Отвещаю: в то время будет ти или диезисы на **gisми**, или бемулярный **дляре**, и тако ти будет в дуральном **ля ми сол ми**, якоже в бемулярном **d ля сол ре**. |

с. 204 Буди же во образ прежде ради твоего учения в дуральном **елями**: [426]

Аз же во твое уверение превращаю онаго на бемулярный в писме **длями**, якоже тамо в дуральном **елями**, сице: [427]

Зде зриши истинну, что рекох: несть тонов болий кроме **ут ми сол** и **ре фа ля**, понеже тон раздаеши свыспрь в писме **d**, в **d** же **d ля ре ми** сице **ля ми сол ми**, или **сол ля фа ре**, снизу же свыспрь **ре фа ля ре**. Такожде и во прочих в писменах латинских, се же или в писме **f**, или в писме **c**, или в писме **b**. |

с. 205 Аще хочещи искуснаго певца и творца пения сразумети, да поет ти дванадцатерицею **на горы душе воздвигнемся**, чему не мощно быти во пении кроме игранья органнаго, в сем же зри преданныя от мене колеса, яже видел еси.

Несовершенный певец именуется **длясолре**, совершенный же **длясолредисфут**.

с. 206 Якоже рекох о диспозиции, сиречь о разложении пения, како я разлагати уже имел еси — или обыкновенно, или необыкновенно, или противоточно, или ни. Зри же, не всегда смотрити квинт, сиречь пятых, или терций иже есть во творении третьих нот. Но токмо зри и разсуждай во творении **елеганцию** латински, славенски же **красоту**. Буди же ти сице на сие | **во образ: [428]**

с. 207 Что имело быти сице просто, во образ тожде: [429] |

Или сице, понеже глаголах, ради красоты оставляй пятая ноты. Буди во образ **сице: [430]**

с. 208 Что имеяше быти существенно сице **во образ: [431] |**

Ноты быти во пении сугубыя — естественныя и неестественныя, или реку — свойственныя и несвойственныя. Свойственные ноты суть когда просто без красоты полагаются во своем си основании, **во образ: [432]**

Несвойственные же суть когда, оставивши свое основание во красе дробными и во скорых полагаются, **во образ: [433]**

Такожде их имаши пети, якоже первое стоит знамение, сиречь нота, во образ **буди: [434] |**

с. 209 Се же рекох како ноты пети, zde же глаголю — такожде имаши и во творении ноты полагати, несмотряе раздробленных нот, токмо основателнаго басса. **Во образ: [435]**

Что имеяше быти свойственне во основании басса **сице: [436] |**

с. 210 Или сице: [437]

Понеже глаголах о пении, да глаголем еще о певце и о песнословце. Певец же сей есть, когда поет без речей ноты: к сему все органное и трубное прилежит игранье, понеже бездушные и безязычные, и безречныя испущают гласы. Буди же первое, что рекох о певце **во образ: [438]**

с. 211 Уже глаголах о певце, еще же глаголю о песнословце. Песнословец есть когда поет | ноты с речами. К сему песнословцу прилежат гласы токмо гортанныя человеческия. Во образ буди с речами **песнословец: [439]**

Песнопевец же не разделяется от песнословца, когда поет с речами.

Глас быти многочисленный: инный во пении, второй кроме пения. Глас же во пении суть органы, инструмента, арфы, кимвалы, трубы, корнеты, пузаны, лиры, лирипиппиалы, гусли и прочая. Кроме же пения суть гласы громные, ударение, рик скотский, зык птиц, шум вод, огня, аеру, стогнание и трясение земли и всяко, что ушеса слышат, есть глас. |

с. 212 **Вопрошаеши** мя — чим разделяется чтение от пения и пение от чтения, и глаголеши сие: понеже и чтение имать глас, и пение такожде имать глас. **Ergo.** Отвещаю: сие разделяется чтению от пения — понеже мощно быти чтению совершенну шептанием, пение же невозможно быти совершенну кроме гласа шептанием.

Вопрошаеши мя еще — какою виною разделяется глас от человека. Отвещаю: сие, аки творец от творения и аки иконописец от иконы, иже есть делание его. Якоже бо испущенное из уст слово изыде от разума, такожде и икона художеством утворена еже от разума.

О творении падежъ

с. 213 **Падежи** творити се же во втором киим | любо гласе имаши прежде в контрапункте сие **во образ: [440]** или сие **во образ: [441]** |

с. 214 **Во** вышних же падежах или сие шестою от басса, **во образ: [442]** или просто существенне, **во образ: [443]** |

с. 215 **Во** втором гласе киим любо падежи и сие поставляются, **во образ: [444]** или сие, **во образ: [445]** |

с. 216 **Се** же видел еси во обыкновенных падежах, в необыкновенных же имаши сия, **во образ: [446]** или сие, яже буди **во образ: [447]** |

с. 217 **или** сие естественне **во образ: [448]** или сие в четвертках, **во образ: [449]** |

с. 218 **Во** пении тайна сия есть: временем быти смешенной мусикии не токмо во всяческом гласе, но и се, когда един глас поет дуральный, во том же стихе второй глас кий любо поет ключь бемулярный, что буди **во образ: [450]**

или сие ради твоего изъяснения второй в дисканте полагаю **образ: [451]** |

с. 219 **Аще** бы и двадесять четыре писал еси гласы, падежи сие имаши творити. Буди же первее, **во образ: [452]**

с. 220 **Зде** зри пременение падежъ. Еще же глаголю, | в конце стиха мощно быти падежам, наипаче же во обыкновенных

падежах в сим кончити на тожде писмо едино. В необыкновенных же падежах глаголю неудобне сице мощно быти; что буди в необыкновенных падежах, **во образ: [453]**

Или сице в печальной мусикии, во образ: [454] |

Образы хоралныя

Образ первый. Се же зри, когда басс басса второго на-
следует со своими си гласы сице: [455] |

**Мощно быти хоралному пению где бассы поют хоры, ин-
ныя же гласы в концертах кийждо особь полагаются. Буди
тожде пение бывшее во образ: [456] |**

**Хоралное пение быти в бассах такожде и сице, инные
гласы сам приложиши: [457]**

Такожде и сице буди во образ: [458]

Или сице: [459] |

**Хоралное пение красное бывает чрез пятое возшествие,
сице во образ: [460]**

Или чрез низшествие, такожде пятое, во образ: [461] |

Или сице чрез лирипиппальное правило, во образ: [462]

**Аще хочещи з сих образов утвориши пение всяческое —
или четверогласное, или шестогласное, или осмогласное и
прочая утвориши. Ныне же буди во образ дванадесюглас-
ное, се же в бассах: [463] |**

Осмогласное пение бывает благо и сице: [464]

Или в пропорции сице: [465]

Или такожде сице: [466] |

Или сице: [467]

Или сице: [468]

Или сице: [469]

Или сице: [470] |

**Противо грамматикии есть не токмо мусикийстей, но и
словесней, сие, что написа Коледа: радуем, радуем, радуемся,
во образ тожде: [471]**

**Такожде есть противо, когда силу слова ламает во пении,
и в то время аще бы ноты были и красные, речи стиха слам-
ленные в силе не красны будут. Буди во образ аллилуиа: [472]**

**Рекох прежде, что во всяком писме времени бывает и ут,
и ре, и ми, и фа, и сол, и ля. | Буди же во образ первое пис-
мо а:**

а ут ре ми фа сол ля
и а ля сол фа ми ре ут.

Такожде в писме и **b**:

b ут ре ми фа сол ля
и **b** ля сол фа ми ре ут.

Такожде и в писме **c**:

c ут ре ми фа сол ля
и **c** ля сол фа ми ре ут. |

с. 230

Такожде и в писме **d**:

d ут ре ми фа сол ля
и **d** ля сол фа ми ре ут.

Такожде и в писме **e**:

e ут ре ми фа сол ля
и **e** ля сол фа ми ре ут.

Такожде и в писме **f**:

f ут ре ми фа сол ля
и **f** ля сол фа ми ре ут. |

с. 231

Такожде и в писме **g**:

g ут ре ми фа сол ля
и **g** ля сол фа ми ре ут.

Аще хоцещи сие истинну уразумети, изсчитай алфавиты мусикийския, яже суть в начале книги сея.

Когда твориши и пишеша прежде басса, в то время будет ти удобне инные гласы созидати, когда же прежде инный кий любо глас — будет ти неудобне басса существеннаго поллагати. Но и сия ти будет удобне, когда будеша разумети, подлагающе басса, что есть и многочисленная ли мусикия, яже есть веселая и печальная, и смешенная. |

с. 232

Буди же во образ како басса подлагати под сие пение: [473]

Зде мощно быти в басу **a**, но обаче лутшей **c**: [474]

с. 233

Сия благодатию и милосердием вышняго кончающе, от него же и начало прежде есть во всех и бысть такожде дела нашего и у нас. «Совершишася» на кресте проглагола, уже и мы, дело наше совершивше за его же благословением и поспешением, глаголем: совершишася. Благодарение воздаем его всепоклоненному имени, тебе же, благодетелю наш милостивый **Григорей Димитриевичь Строганов**, иже уязвлен | хвалы его желанием и любовию, еже повелел еси делати, уже совершивше, до лица земли кланяемся и не глаголем сие (будет сицевый, иже речет: подаждь ему, господи, душевное и телесное спасение за желание хвалы господня), но сие: будут вси чтящии книгу сию и учащися возопиют ко господу в томже аминь, мы же, смиреннии твои послушницы,

прилежно в сем деле потрудившийся, благородию твоему нас вручающе, от душа глаголем: что глаголахом — буди, буди.

Сице смиреннии послушники преименитаго благородия твоего от душа рабски желаем

*Mikolaj Dilecki Творец
Василей Резанец пишец.*

* * *

с. 166 Понеже дело велие в велии времени совершается, малое же в малем, тебе зрети есть, благодетелю милостивый Григорей Димитриевичь Строганов. В мале велие и в велии малое (о времени, глаголю, разсудить разум) нелзе что о сем — что есть начало и конец, вестъ сие, благородие твое, зане конец дело блажит. Хотех аз, раб твой и послушник, совершити в конец дело мое, еже твоим желанием хвалы господня есть повеленно, но краткостию времени не было часа, ныне же совершающе и сам низко кланяюся.

* * *

с. 165 Во пении четыредиезисовым зри вначале перваго диезиса, сице же в ключи пишутся $\sharp\sharp\sharp$ вверх, зри же нижайшаго перваго. Во образ на $\sharp\sharp\sharp$ в сицевый букварь gisляре, ais-беммоллями, bdурфаут, cisсолре, disлями, eфа, fиссолут.

В то время тенора имаши пети дискантом дуралным ? .
Во образ: [475]

Дисканта ? имаши пети тенором дуралным, во образ: [476] |

с. 155 Алта имаши пети тенором дуралным, во образ. [477]

Дисканта ? имаши пети дискантом ? дуралным, во образ. [478]

Басса имаши пети дискантом ? дуралным, во образ: [479]

Басса крыжака имаши пети алтом дуралным, во образ: [480] |

с. 156 Алта високаго имаши пети алтом простым двобеммоллярным, во образ. [481]

Когда в начале ключа есть диезис **fisляре**, в то время тако исчисляются писмена: **aisляре***, **gisми**, **афаут**, **бдурсолре**, **cisлями**, **дфа**, **есолут**. В то время тенора имаши пети дискантом **т** дуралным, во образ. [482] |

с. 157 Дисканта **з** имаши пети тенором дуралным, во образ: [483]

Алта имаши пети дискантом **з** дуралным, во образ: [484]

Алта високаго имаши пети дискантом **т** дуралным, во образ: [485]

Дисканта **т** имаши пети дискантом **з** дуралным, во образ. [486] |

с. 158 Басса имаши пети басом грефом дуралным, во образ: [487]

Басса грефа имаши пети тенором дуралным, во образ: [488]

с. 159 Когда есть вначале ключа **disляре**, в то время тако исчисляются писмена: **disляре**, **fеми**, **fisфайт**, **gisсолре**, **aisбеммоллями**, **бдурфа**, **cиссолут**. В сем же буквари имаши | пети тенора имаши пети тенором дуралным, во образ: [489]

Зри же — сицевых букварей и пения невозможно уразумети кроме органа.

Алта имаши пети дискантом **т** дуралным, во образ. [490]

Дисканта **т** имаши пети басом дуралным, во образ. [491] |

с. 160 Дисканта **з** имаши пети дуралным грефом **з̣**, во образ**. .

Алта високаго **т** имаши пети дискантом **з** дуралным, во образ.

* Так в оригинале, но, вероятно, надо: *fisляре*.

** Отсюда и до конца рукописи ноты начерчены, но не заполнены.

Басса ѿ имаши пети тенором дуралным, во образ.
Басса грефа имаши пети алтом дуралным, во образ. |

с. 161 **Сісляре**

Тенора имаши пети бассом грефом, во образ:

Алта имаши пети тенором дуралным, во образ:

Дисканта } имаши пети дискантом } , во образ: |

с. 162

Дисканта } имаши пети алтом высоким, во образ:

Алта високаго имаши пети алтом низким дуралным, во образ:

Басса имаши пети дискантом } дуралным, во образ:

Грефа басса имаши пети бассом простым дуралным, во образ: |

с. 163 **Аісляре**

во образ 1,

во образ 2.

Смотри во всех гласах органа, иже есть матка всякому пению престранному. Елико есть от мя, подаю, во твое уразумение подаю.

Тщание и радение
именитого человека
Григория Димитриевича
Строганова

Идея
музыкальной грамматики,
составленная прежде
Николаем Дилецким
в Вильне,
после им же переведена
на славянский язык
в царствующем граде
Москве
в год от создания мира 7187 [1679]

Перевод
Вл. Протопопова

Текст к рисунку креста см. на с. 266 ^{1*}

* Комментарии, обозначенные цифрами, см. в конце книги.

с. 1

Из благородных благородному и из именитых именитому господину своему и благодетелю милостивому Григорию Дмитриевичу Строганову².

Писец сей книги желает, чтобы вышний творец даровал многие годы здоровья и благополучия во всем — с нижайшим ему поклоном говорит это.

с. 2

Многое множество риторов, начиная свой предмет обучения, обычно полагают искусные восхваления («архи»), исходя из самой вещи. Например, славный поэт Маро свою книгу по истории начинает так: «Войну славную и мужей храбрых описываю»³. Много, говорю еще раз, у них искусства при обучении. Некоторые начинают с уподобления, например, так: «в мудрости своей подобен Соломону», или с указания места: «фессалийския вторыя темпы»⁴, сравнивают с внешним видом: «красив лицом больше всех сынов человеческих», или находят сходство в созвучии слов, то есть: Димитрий — митра, Григорий — горы, а горы высокие, Мария — море, Симеон — Сион, Симеон же в Сионе и Сион в Симеоне, а еще ищут источник имени в этимологии: Василий — васис, что значит основание [базис], Иоанн — благодать, Феодор — дар божий, или от дня именин, говоря: Георгий молитвой, Димитрий копьем всюду тебя ограждают⁵; точно так же исходя и из многих других своих художественных измышлений, говорят и так: дома славные изобилием, или находят сопряжение в словах: святому — святыня, смиренному — смирение, милостивому — милость, а также напоминают о славных делах, высоких чинах и великих достоинствах и из них в своем предисловии сплетают похвалу щедрым благодетелям.

с. 3

с. 4

Но я основываюсь на самой вещи и, по своему смирению кланяясь до земли, отсюда пусть будет начало и конец моего посвящения; не дерзаю хвалить ваш дом, с древних дней и веков уже прославившийся. Пусть весь мир прославляет ваши высокие заслуги и преславные дела, что уже и совершается, потому что не пресстало, зная о достойном похвалы, умолкнуть, и как же не видеть зримое. Об этом сам Христос, предвечная истина, говорит: нельзя укрыться светильнику под спудом или городу, находящемуся на верху горы; светильник ставят на подсвечнике, чтобы все его видели. Точно так же не под спудом, но на подсвечнике великой славы и достойной чести находится преименитый дом ваш, или как город, на верху горы, чтобы все видели его поставленным с благословением и во всем великолепии. Видит его вместе со всем

поднебесным миром и царствующий град Москва и прочие города и страны, далекие, но как бы близко находящиеся. Просвещаются церкви божьи дорогими, приносимыми вами жертвоприношениями и богатыми украшениями; полнятся хвалой господу устроенные вашими благодеяниями монастыри; разносят повсюду странники весть о вашей любви к странникам, и нищие — о вашей щедрой милостыне. Сказавший устами псалмопевца — блажен муж, щедро помогающий нищему и убогому, — щедро воздаст вам по заслугам. Совершится по слову спасителя: небо и земля пропадут, слова же мои ни на единую йоту не потеряют значения; «постави столп йоту аки царь некий солеммою далечайшие не будет»⁶.

с. 5 Это единственная похвала высокородным домам, особенно же вашему, — как нужно жить по-божески: голодных вы питаете, напичкает и вас бог ангельским хлебом; жаждущих поите, напоит и вас вином веселия питья нового; странников принимаете, странник, не имеющий где приклонить голову, всегда обитает в вашем доме и вас в свой дом примет; нагих одеваете, оденет и вас в одежду веселия, провозгласит по-сему дом ваш: да возрадуется душа моя о господе, облачил бо он меня в ризу спасения и одеждой веселия одел меня и как невесту украсил меня красотой; открываете двери стучащим, откроет и вам дверь милости и милосердия своего, возгласив: войди, мой добрый и верный слуга, в радость своего господина. Какая может быть у ревнителя вашего дома большая похвала кроме такой похвалы божьей. И я ее воздаю вам, одну из всех и из всех единственную, очень кратко, нельзя бо слуге что-либо большее говорить своему господину.

с. 6 С низайшим моим поклоном высочайшему господину пишу эту книжицу и усердно кладу у его ног, предсказывая на многие годы свершения всего сердечно желаемого и благополучия для души и тела. Говорю это вполне от души, бог же мира да свершит предсказанное.

Дал господь-вседержитель и вложил, как дорогой камень в перстень, в сердце благородия твоего теплое желание воздавать хвалу ему для благоговения спасенного, для украшения святых церквей. И первое, что сюда можно отнести, — это пение, чтением бо и пением церкви божии украшаются. Поёшь ты, духом красуясь, вместе с Давидом, поёшь ради прославления, величания и превозношения пресвятого и великолепного имени его словами отроков в огненной печи,

- с. 7 поёшь и творишь это, будучи воспламенен желанием и любовью к похвале его. Он же, сказавший — меня любящих и я люблю, любовью возлюбивший (любовь никогда не умирает) всегда возлюбит тебя, прославит славой, его прославляющего, вознесет тебя, всегда его возносящего, увенчает венцом хвалы своей в сем веке и в будущем тебя, его хвалящего, славно воспеть повелит имя вашего дома тот, коего имя всегда сердцем и устами славно воспеваешь. Молчат противники, отягченные суею сего мира, сердцем преданные только Маммоне, исполненные постыдного тщеславия. Ты же, чему и цари следуют, восклицаешь вместе с Давидом: воспойте господу новую песнь и примешь с ним от руки вышнего награду. Воспеваешь на земле славу творца своего, и он удостоит тебя петь на небе у престола своего величия
- с. 8 вместе с хорами ангелов. Голос к нему обращаешь, и в ответ услышишь его голос: приидите, благословенные отца моего, наследуйте уготованное вам царство небесное. Это и будет тебе наградой. Поющий вдвойне бога прославляет, прославит и он тебя двукратно — на земле пред людьми, на небесах же пред отцом своим.

Однако еще хочу сказать о твоём ревностном желании похвалы богу: недостаточно было тебе самому воспеванием сердца и устами славословить его, — проникнувшись любовью к нему, ты и многих других [певцов] собираешь и созываешь, воспевая Моисееву песнь: поём господу, ибо он славно прославился⁷.

- И меня, смиренного слугу, призвал по своему господскому повелению, указав мне (нужно тебе и других научить) составить эту музыкальную грамматику. Петь важнее чем просто писать, поскольку пишется пером («тростию»), пением же
- с. 9 все до конца совершается. Теперь и начинаю грамматику, записав ее прежде в Вильне, когда учился свободным наукам, и в основу положив произведения многих искусных художников, творцов пения как православной церкви, так и римской, и многие латинские книги о музыке. В грамматике полно разъясняю искусство музыки и поучаю тому, что надо знать после букваря. Но говорю — после букваря. Не о том пишу, что содержится в букваре, но о том, что нужно знать после него, во всех разнородных приемах музыки и учебных образцах («от многих даже до единого и от единого даже до многих мусикии числ и обучений»), потому что все это относится не только к исполнению, но и к сочинению музыки.

Прежде всего — что называется музыкой? Ответ — это собирательное понятие, которое обозначает и человеческие голоса, и инструментальные («органные») звучания, созданные человеческим умом. Мусикия — слово греческое, по-латыни — кантус, по-славянски же пение, которое своими звуками возбуждает сердца¹ человеческие или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам. Первую, веселую, выразил торжествующий Моисей: «поём господу, ибо он славно прославился». А также и Давид: «возмите псалом, дайте тимпан, сладкозвучные гусли с псалтырью». Вторую, печальную, выразил пророк Иона: «воззвал („возопих“) в печали моей к господу богу моему». Третья, смешанная, составляется из веселой и печальной: она возбуждает сердце к веселию, но в то же время и к печали, что бывает в мирских песнях или в духовных, каковы суть догматики, антифоны и церковные гимны. Начало ее — сам вышний: он один дал ее Адаму между разными мудростями, ибо всё от него как от первоначальной причины. И пусть не говорят противящиеся, неблагоприятные за нее богу раскольники, видящие в музыке только плясания, кощуны и рукоплескания мирских песен, забывая, что всякое знание и доброе художество можно временами обратить во зло. Например, творец дал людям познание грамоты, чтобы описывать похвалу его имени, а разные еретики используют ее для своих писаний, или же бесчестные люди пишут на своих ближних доносы («хартии»), которые называются софизмами⁸. Но из-за этого грамота не должна отвергаться. Только от одного бога начало свободной мудрости и художествам рук человеческих. Так считали и языческие поэты, создавшие миф о рождении Паллады, богини мудрости, из головы Юпитера («Иовиша»). Но поговорим о музыке у людей.

Вторым изобретателем и певцом был Адам. О нем так скажу — он пропел с Евой на два голоса песнь, смешанную со слезами, как свидетельствует писание: «Сел Адам возле рая и, взирая на свою наготу, зарыдал, заплакал [со словами] — увы мне»⁹:



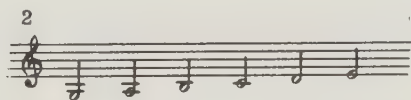
Рыдание — это звук, звук же музыка. О, первый певец печальной музыки!

От пресвятой богородицы сохранено нам веселое пение, когда она пропела: «Величит душа моя господа, и возрадовался дух мой о боге, спасителе моем». Другой, упоминаемый в Библии, изобрел гусли и тимпаны, а также и прочие после него, о которых писание молчит.

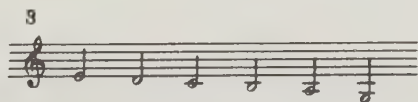
Поэты упоминают Амфиона, Орфея среди многих муз ге-
с. 13 ликонских¹⁰. Но полных известий об этом, как и о прочих изыскателях художеств, прошлые века нам не передали кроме того, что есть в писаниях, которые, однако, не согласуются друг с другом. О единой вещи во многих хронографах пишется много и в каждом по-разному. Это же говорю и о первом [значении музыки], где так было.

Музыку надо считать двух родов: «в начале, в середине же смешенную». Хотя это уже и так явно, но для понимания двойственности единого смотри на такое подобие: камень магнит притягивает к себе железо, но есть и такой камень в Эфиопии, он называется фиамидес, который силою, противоположной первому, отталкивает от себя железо. Так и музыка: когда в печальное время я пою весело, то сердце ее отвергает, но когда бывает к ней подходящее время — она привлекает, например, в благоугодное время свадьбы — тогда и следует петь веселые песни.

Все это я говорю и уже сказал о музыке, которая составляет-
с. 14 ся из восходящего и нисходящего движения звуков. Это будет исполнением желания твоего благородия, Григорий Димитриевич Строганов, из рода в род, славы господней и хвалы его, о чем я и писал в ответ на твое повеление. О чем я учу, о том и говорю и воспеваю. Воспеваю же так: пусть всегда в преименитом доме твоём поется:



и далеко будет такое [никнувшее] пение¹¹:



Я написал на низких звуках (пусть возвысит тебя Христос).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О музыке

Слава славному и благословение благословенному, вечному да будет от нас вечная хвала тому который благоволил нам позволить начать дело. Но у бесконечного и конец дела нашего. И конец тоже будет ему с похвалой от нас, говорящих: «будет имя господне благословенно отныне и в веках». Отныне — значит от начала, то есть от нас, а от него, безначального и бесконечного, бесконечно. По его благословению пишу, как и в Вильне, музыкальную грамматику, предназначив ее для музыкантов двух родов — простых певцов и изучающих композицию («на основательного и совершенного певца»). И говорю сначала так:

Что такое музыка?

Музыка — это то, что звуками возбуждает человеческие сердца или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам, примеры чему смотри в последующих образцах.

с. 16

Как возбуждает веселие — вот образец ¹²:



Как возбуждает печаль — вот образец ¹³:

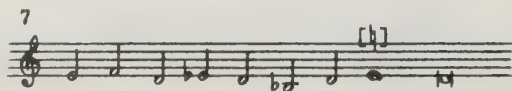


Как возбуждает смешанное чувство — вот образец ¹⁴:



Это зависит от каденций и смысла, вкладываемого композитором.

В другом значении смешанная музыка получается от перехода из простого («дурального») тона в бемольный и наоборот. Образец:



с. 17

Музыку можно определить еще и как движение певческих звуков вверх и вниз. Образцом этому служит всякое пение.

Пение смешанное образуется от различия каденций («па-
дэжей»): где больше окончаний на *ре* или где — на *ут* [до].

Какое основание имеет музыка?

Основанием служит последование звуков, изображаемых
латинскими буквами, которых семь: *a, b, c, d, e, f, g*. Таковые
в простом тоне передают звуки: *альяре, бми, сфаут, дсольре,*
елями, ффа, гсольут.



с. 18

Нот бывает шесть: *ут*[до], *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*. Эти ноты
разделяются надвое: *ут, ми, соль* характеризуют веселый тон,
ре, фа, ля — печальный тон.

Музыка по употреблению знаков в ключе различается на
четыре тона: простой, бемольный, диезный и смешанный.

Простой это тот, где в ключе нет никаких знаков. Бемоль-
ный это тот, где в ключе один, два, три или четыре бемоля.
Диезный это тот, где в ключе один, два или три диеза.

с. 19

Смешанный тон это тот, где вначале в ключе не было бе-
моля, потом же он появляется, и обратное. Образец *:



В то время, как увидишь бемоль, сейчас же переходи
на бемольный тон. То же относится и к диезному тону. Обра-
зец:



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Об основных обозначениях

с. 20

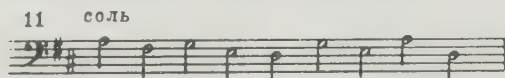
Основных обозначений в музыке семь, они записываются
латинскими буквами: *a, b, c, d, e, f, g*. В простом тоне вместо
b вводится буква *h*. Эти обозначения в простом тоне обра-
зуют по-латыни ноты, по-славянски же знамена: *альяре, бми,*

* В оригинале перед *си* проставлен диез в значении бекара, как было
принято в XVII веке.

сфаут, дсольре, елями, ффа, гсольют. Первые ноты идут вниз, последние — вверх¹⁵. Для примера *аларе*: *ля* вниз, *ре* вверх.

В бемольном тоне, когда имеется один бемоль на *h*, обозначения читаются так: *алями, бфа, ссольют, дларе, еми, ффаут, гсольре*. Соединив простой тон с бемольным и прибавив двубемольные обозначения, ноты читаем так: *алямирефа, бфабмиут, ссольфаутля, дласольре, елямифа, ффаутсоль, гсольреляут*.

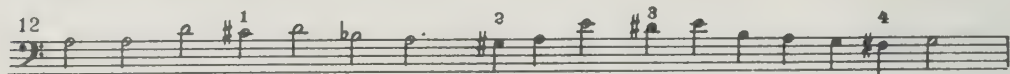
с. 21 В диезном тоне, когда два диеза, обозначения читаются так: *асольют, бларе, сисми, дфаут, есольре, фисми, гфа*. Пример:



Диез по-гречески, по-латыни семитониум, обозначает полутон («полноты») вверх, бемоль же — полутон вниз. Это проще поймешь при игре на органе или в изложенных ниже моих объяснениях.

Диезов бывает четыре: *gismi, cismi, dismi, fismi*, иногда же бывает и *aismi*.

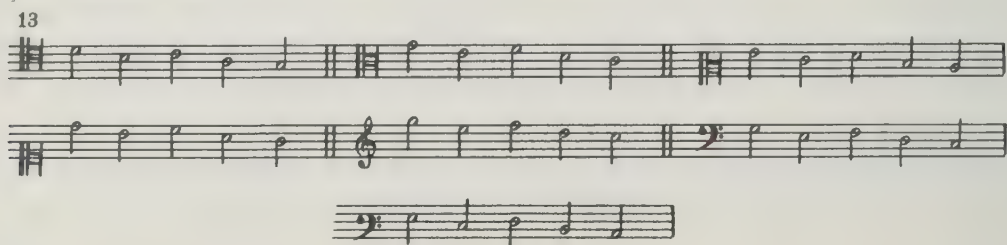
с. 22 Я сказал о четырех и пятом диэзе, где всегда подразумевается *ми*. Так же — и когда поешь в смешанном тоне, — нужно держать в уме *ми*, а *фа* или *ут* называть голосом, кроме чистого диезного тона, где нужно петь по системе диезных знаков¹⁶. Пример первого, смешанного тона:



Применяемые в музыке буквы порождают три ключа: первый *C* пишется так: **C**, второй *G* — **G**, третий *F* пишется так: **F**.

Ключ *C* употребляется в партиях альты, тенора и низкого дисканта, ключ *G* — в партии высокого дисканта, ключ *F* — только в басу.

с. 23 Ключи бывают двойкие: обычные и необычные. Обычные это следующие:



Необычные располагаются так:

14

новое латински дышкантовый

с. 24 Когда в ключе два бемоля на *h* и *e*, тогда обозначения читаются так: *амифа, вфасольут, слясольре, длями, евфаут, фсольреут, гляреми*, например:

15 ре ля

Когда в ключе два бемоля, то могут быть третий и четвертый, например:

16 ре ля

В ключе с одним бемолем может встретиться и бемоль на *a*, точно так же, как в ключе без знаков может появиться бемоль на *e*.

Невежды в разных октавах выставляют бемоли, например:

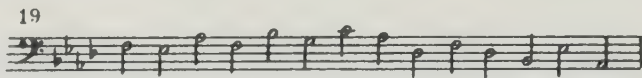
17 ля

с. 25 вместо следующего, без октав, например:

18 ля

* В рукописи ГИМ, собр. Забелина, пример такой:

Когда в ключе три или четыре бемоля, тогда обозначения читаются так: *асольфаут*, *бсольре*, *слями*, *дфа*, *есольут*, *фляре*, *гфами*, например:



Когда в ключе четыре бемоля, то бывает и пятый бемоль на *g* — в органе обозначается как *fis*, например:



с. 26 Клявис [clavis] по-латыни, по-славянски же ключ; их видели три вида. Но бемоль (\flat) не ключ, а только знак бемольного тона.

Такт по-латыни тактус, по-славянски же мера или вес («вага»), по которому идет измерение в простом знаменном пении, где поют все вместе, и в партесном, где слова произносятся не одновременно.

Когда в ключе два бемоля, то теноровый читается так же, как скрипичный без знаков¹⁷:



альтовый, когда будет бемоль на a — как теноровый без знаков:

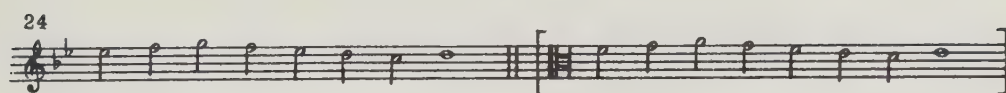


с. 27 меццосопрановый — как баритоновый без знаков или как скрипичный с одним бемолем:



* Здесь в оригинале знак диез проставлен в значении бекара, как было принято в XVII веке.

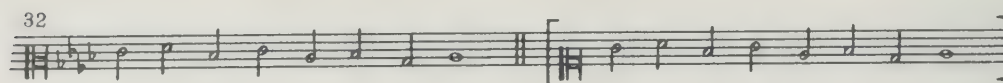
скрипичный — как альтовый без знаков:



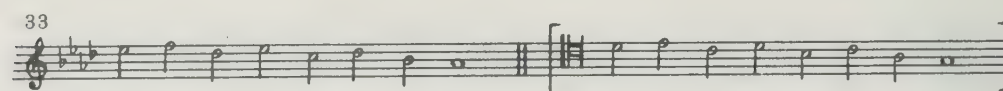
альтовый — как скрипичный без знаков:



меццосопрановый — как сопрановый без знаков:

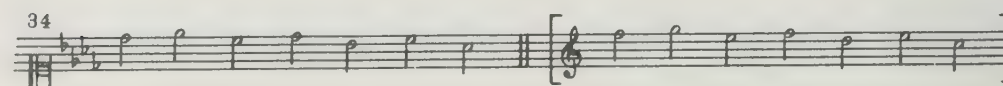


скрипичный — как теноровый без знаков или как басовый без знаков:



с. 30

сопрановый — как скрипичный без знаков:



Правила чтения в малоупотребительных ключах см. в букваре.

Когда в ключе два диеза, то басовый читается так же, как альтовый без знаков:



баритоновый — как скрипичный без знаков:

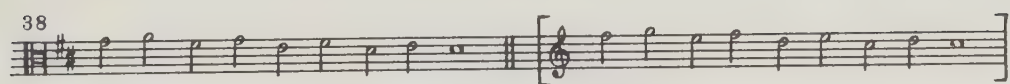


с. 31

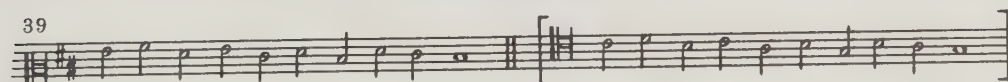
теноровый — как сопрановый без знаков или как альтовый без знаков:



альтовый — как скрипичный без знаков:



меццосопрановый — как теноровый без знаков:

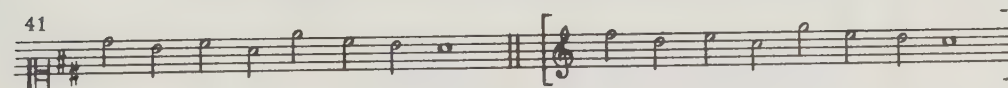


скрипичный — как теноровый без знаков:



с. 32

сопрановый — как скрипичный без знаков.



Cismi и *fismi* выставляются в начале при ключе, *dismi*, *aismi* и *gismi* — в середине пьесы.

Когда в начале в ключе бывает один диез *fислями*, то можешь встретить и второй диез, поэтому получается смешанный тон¹⁸.

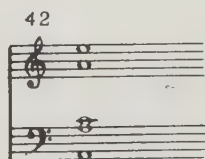
Здесь, окончив то, что предназначено для образования певца, начинаем с божьей помощью то, что нужно для композитора («формалного творца») и что увидим в настоящем нашем изложении, которое молим высшего начать и благополучно завершить.

с. 33

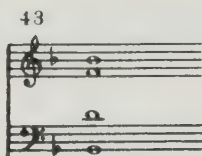
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О конкордациях, то есть о гармонических нотах

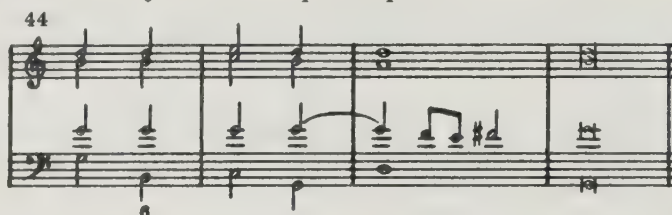
Нота *a* гармонически согласуется с нотой *c*, с нотой *e* и с октавой *a*. Пример:



Нота *b* согласуется в ключе с одним бемолем с нотами *d* и *f*. Пример:

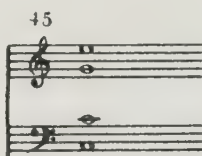


с. 34 Однако *бми* (то есть *си*.— *Вл. П.*) в простом тоне появляется как секста, когда не с него начинается пьеса, если же начинается с него, то при задавании тона («раздаянии гласов») необходима диэзная система, и *бми* будет читаться *бляре*, о чем смотри в букваре диэзном. Тому же, что сказано о сексте, будет следующий пример:

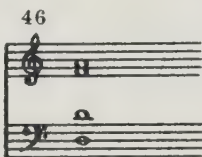


с. 35 Что последует далее, увидишь в басу и в высоком басу: в басу естественно будет *утмисоль* или *рефаля*, в высоком басу — *утля* или *арефа*.

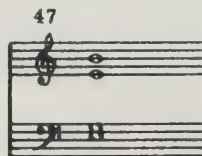
Нота *c* согласуется с *e* и *g*. Пример:



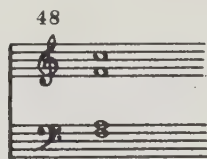
Нота *d* согласуется с *f* и *a*. Пример:



с. 36 Нота *e* согласуется с *g* и *h*. Пример:

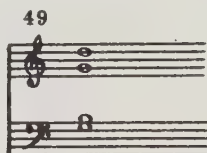


Нота *f* согласуется с *a* и *c*. Пример:



с. 37

Нота *g* согласуется с *b* и *d*. Пример:



Предложенные здесь согласования нот относятся к простому тону, без знаков, но запомни их и для бемольных тонов с одним или с двумя, или с четырьмя бемолями, а также с двумя диэзами *fis* и *cis*.

Таблица согласования квинт и терций¹⁹:

	a	b	c	d	e	f	g
a							
b	e						
c	f	g					
d	g	a	b				
e	a	b	c	d			
f	b	c	d	e	f		
g	c	d	e	f	g	a	b

с. 38

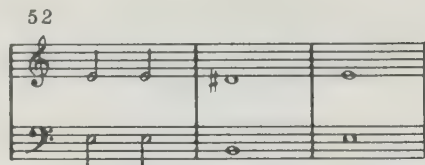
Нам известно, что есть много диэзов. Нужно знать — где их употреблять. Пусть будет для примера басовая каденция, требующая *gismi*. Так же всюду, где бас делает каденцию — это по-латыни, по-славянски же падеж — при звуке *gismi*. Пример:



Или *cismi* требуется там, где есть каденция баса, что будет для примера:



с. 39 Диез *disми* нужно выставить там, где бас делает каденцию с *h* на *e*. Пример:



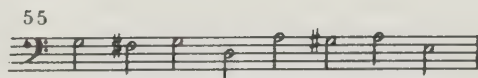
Диез *fisлями* нужно выставить там, где бас делает каденцию с *d* на *g*. Пример:



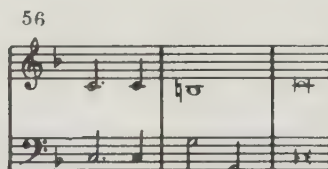
Диез *fisлями* нужно выставить также там, где бас делает каденцию с *h* на *e*. Пример:



с. 40 В басах выставляются диезы тогда, когда попадают звуки, свойственные теноровым или альтовым партиям. Пример:

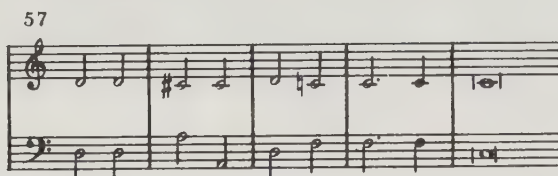


К *b* в бемольном тоне, как и к другим бемолям, выставляется диез в каденциях: подобно *cis* вместо *c* в простом тоне. Пример *:



* В оригинале перед *си* проставлен диез в значении бекара.

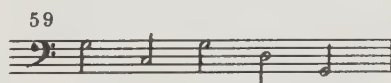
Знак бемоль* может быть на любых нотах, однако обычно на *c*, на *g* и на *f*. Это в том случае, если прежде был тут диез, а потом следует простая («дуральная») нота. Пример**:



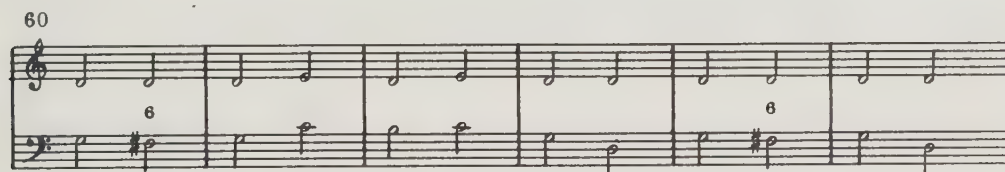
с. 41 Диезы нужно выставлять не только в каденциях, но и тогда, когда бас многократно делает ходы, подобные каденционным. Пример:



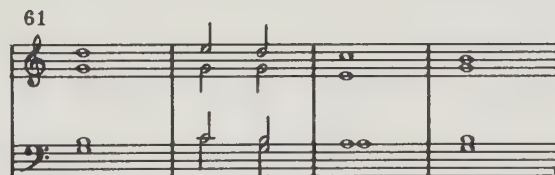
О секстах уже я начал говорить, смотри о басе и высоком басе. Что это такое? Бас это тот, который дает каденцию на основных звуках. Пример:



Высокий бас это тот, который имеет ноты, более свойственные партиям альты или тенора,—отсюда исходит учение о секстах. Пример:



с. 42 Сексты временно оставляю в стороне и вместо них обращаюсь к квинтам, которые ставятся, например, так:

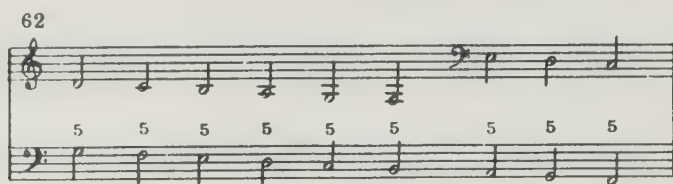


* Здесь подразумевается бемоль в значении бекара.

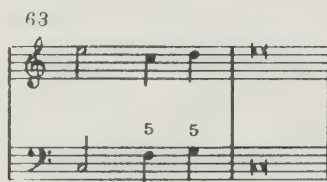
** В оригинале перед *до* в такте 3 проставлен бемоль в значении бекара.

Ноты * бывают двойкие — обыкновенные и необыкновенные. Обыкновенные это те, которые образуют квинты и терции, необыкновенные же это те, которые образуют сексты, кварты, септимы, секунды, что увидим в свое время.

с. 43 Что противоречит музыкальной грамматике? Отвечаю. Всякое зло — не благо, особенно же когда много раз идут квинта за квинтой, как, например:



Однако знай, что квинта после квинты бывает хороша, если приближается каденция, и этого немного, например:



с. 44 Так же допустимы и секста после сексты вниз или вверх. Нехорошо еще употреблять фиты ** на звуках «и» и «у». И то нехорошо, когда композитор на скорбные слова «О горе мне, грешному» пишет веселую музыку, и наоборот.

О диспозиции, то есть о разделении на части

Взяв какой-либо текст для композиции, продумай, как его разделить: где будет «концерт», то есть соревнование («борение») голоса с голосом, а где тутти («все вкупе»). Например, взяв для композиции текст «Единородный сын», я распределяю так: «Единородный сын» пусть будет концерт, «изволивый» — тутти, «воплотится» — концерт, «и приснодевы Марии» — тутти, «распятся» — концерт, «смертию смерть» —

* Ноты — тут употреблено в смысле — интервалы.

** Фиты — тут подразумеваются широкие распевы.

тутти, «един сый» — концерт, «спрославляемый отцу» — тутти, или один голос за другим или все вместе, пусть будет по твоему желанию. Я предлагаю образец для твоего научения восьмиголосный, какой тебе послужит и для трехголосных и прочих существующих концертов, который видишь²⁰:

64

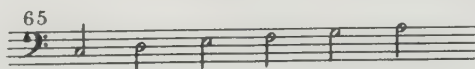
Спрославля-е-мый от - цу и свя - то - му ду - ху спа-си нас

О сочинении

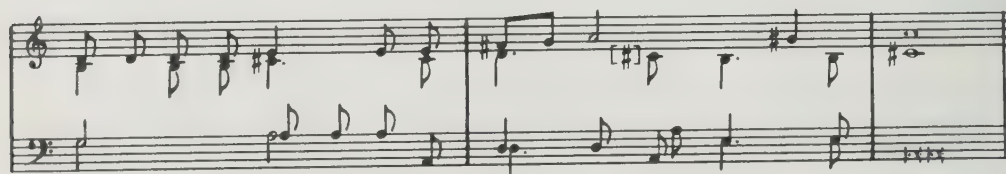
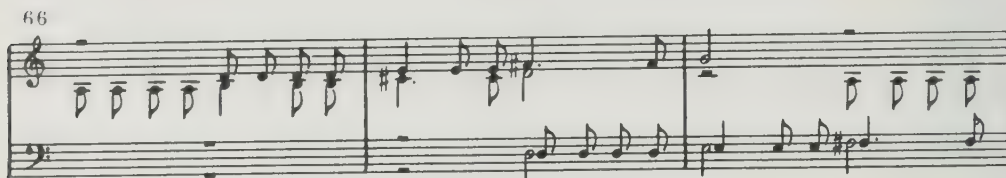
Приступая к правилам, изобретенным мною, всем наказываю, чтобы хорошо помнили — что такое музыка. Так же всем наказываю, что составленные мною правила нужны ради терций и квинт²¹, более же всего — ради концертных композиций. Итак, желая воспитать, во имя господне, знающего музыканта, предлагаю формы восходящего и нисходящего движения, из которых складывается всякое пение.

с. 47

Начиная писать, предлагаю первое восходящее движение, пол-латыни асценсию, первая ступень его такая:



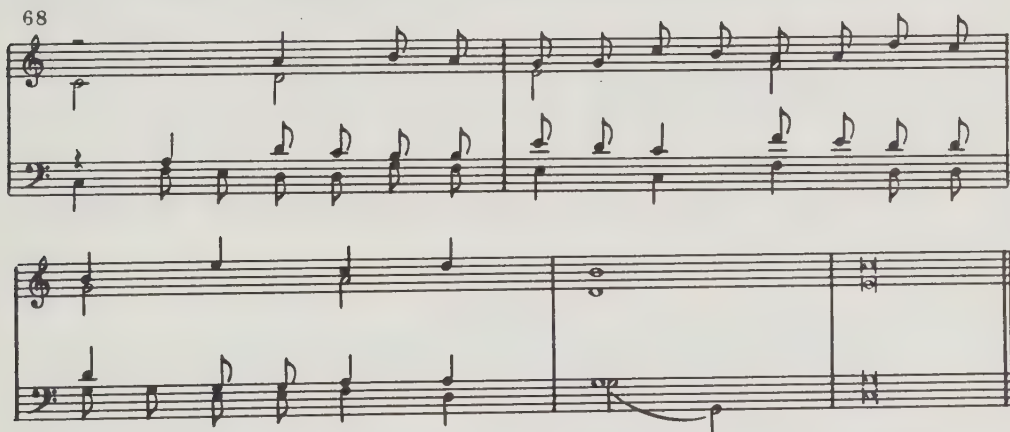
Образец:

Второй образец²²:

с. 48

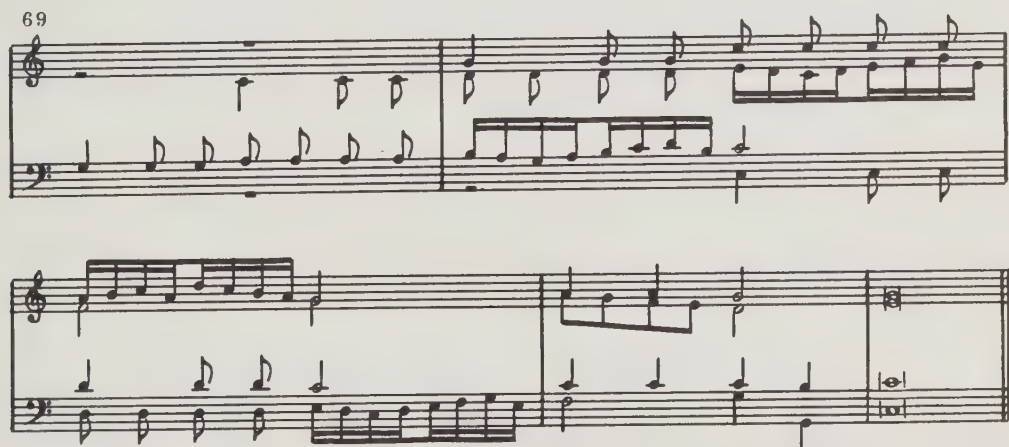
Это правило и все последующие можешь применять по-разному — в трехдольном движении, или пикандами, или четвертями, или целыми и половинными нотами, с паузами и так далее, как будет задумано по твоему произволению.

Иногда бывает, что какой-либо голос, например, тенор или дискант, или альт, ведет вверх простое движение, бас же вместо него концертирует с прочими голосами. Образец ²³:



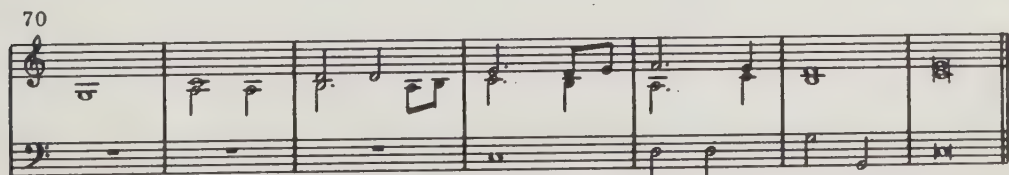
с. 49

Четвертый образец — искусного композитора Мельчевского ²⁴:

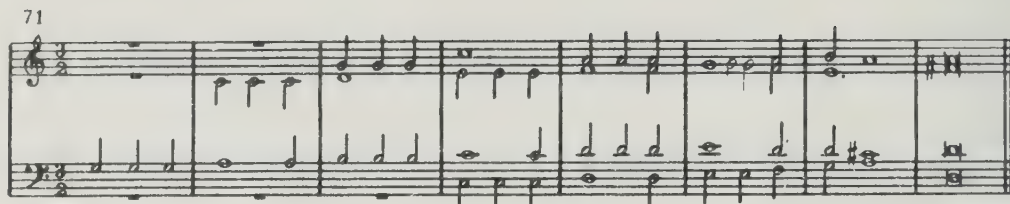


В каком-либо восходящем или нисходящем движении бывает так, что не все голоса имеют одинаковые имитации («наследие»), а только лишь частично сходны, это ты видел выше в дисканте.

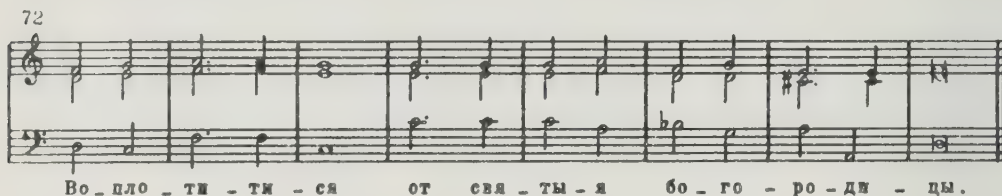
Образец пятый ²⁵:



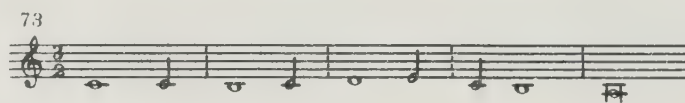
Образец шестой *:



Это восходящее движение по правилам, как и все последующие, предложено ради концертов, когда голоса один другого имитируют («наследуют»), но помещаемое ниже не принадлежит к этому правилу; его следует назвать естественным, поскольку поют все одновременно, не концертируя, примером чего будет:



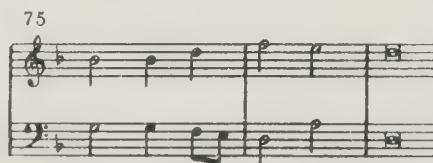
Можно переменить бемольный тон на простой или простой на бемольный, что относится также и к диэзной системе. Пример *:



превращаю в бемольный тон *:

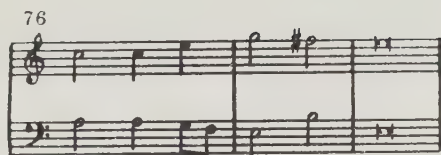


Когда случится в бемольном тоне каденция со звука *еми*, тогда перелагаешь бемольный тон на простой и вместо *еми* получаешь в простом тоне *fismu*, бас же делает каденцию со звука *h* на *е*. Пример бемольного тона:



* В оригинале изложено в размере $\frac{3}{1}$.

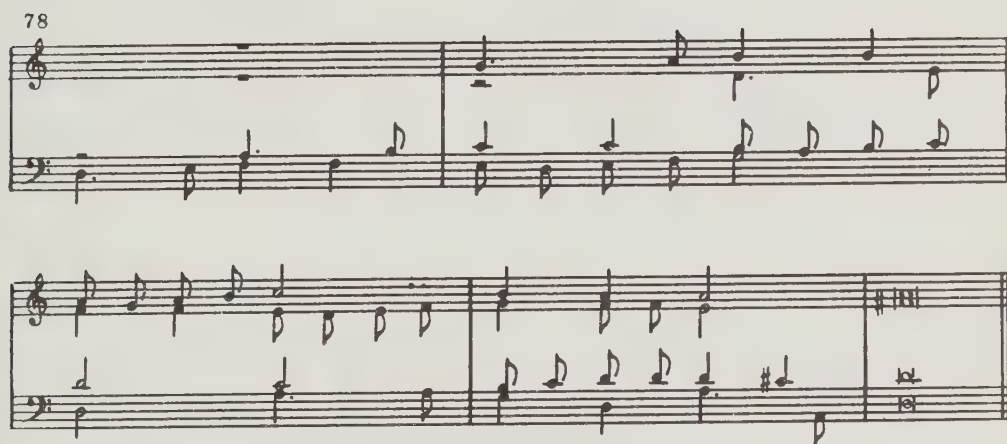
с. 52 переложенный в простой:



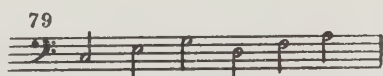
Вторая восходящая форма:



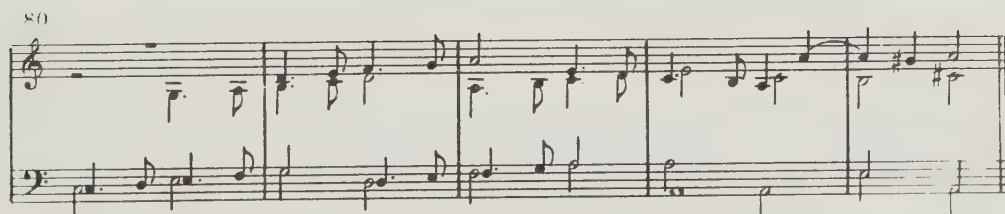
Образец ²⁶:



с. 53 Третья восходящая форма:



Образец:



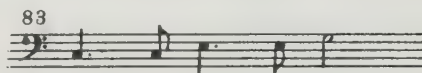
Здесь видишь в начале такое движение:



Не подумай, что это первая восходящая форма. Заметь, что подобное движение применено тут ради красоты:



а по сути тут имеешь так:



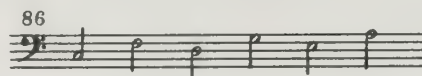
Так же и в прочих восходящих и нисходящих формах, например:



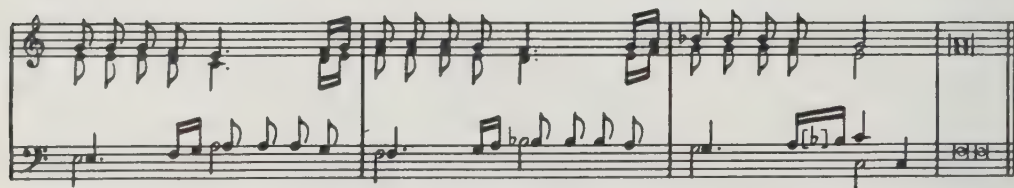
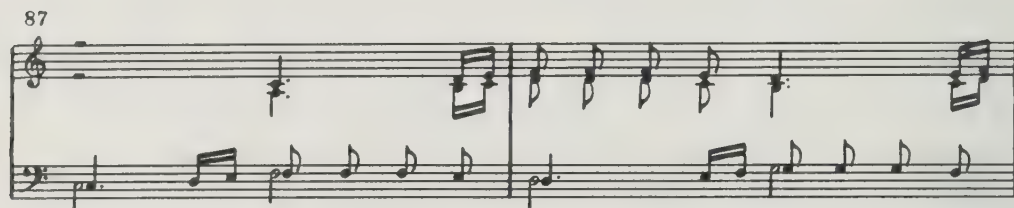
может применяться вместо подразумеваемого следующего:



с. 54 Четвертая восходящая форма, называемая по-латыни специалиссима, по-славянски же прекраснейшая, такова:



Образец:

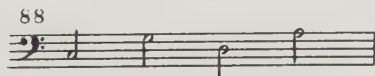


Эта восходящая форма красиво звучит, когда бывает соединена с какой-либо другой восходящей или нисходящей, что ниже и увидишь. Теперь же укажу, что эту четвертую вос-

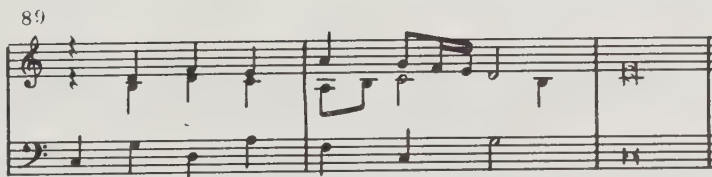
ходящую форму нужно всегда иметь на примете, так как она прекраснейшая и нужнейшая более всех прочих, и много прекрасных сочинений написано с ее применением.

с. 55

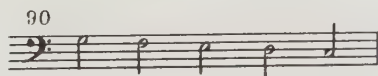
Пятая восходящая форма:



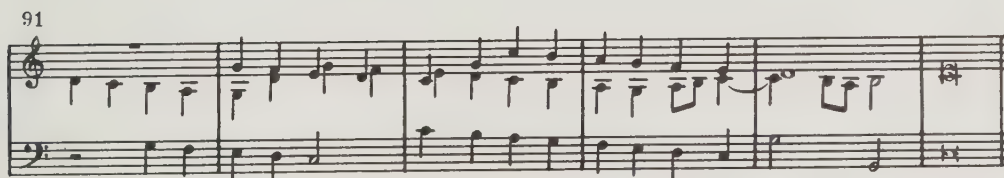
Образец 27:



Первая нисходящая форма, по-латыни называемая десцен-
сио:

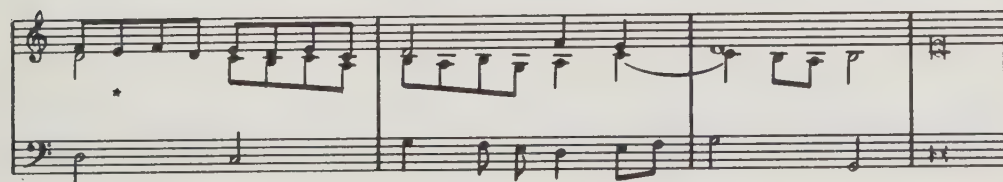


Образец 28:



с. 56

Образец второй:

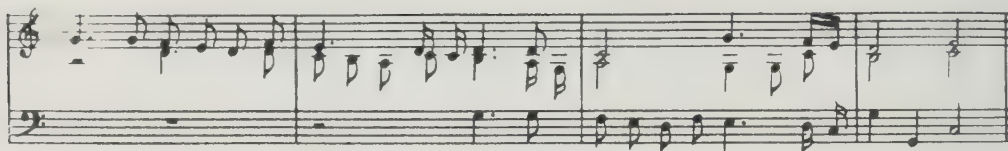


* В рукописи ЦГАДА (л. 22 об.) альт так:



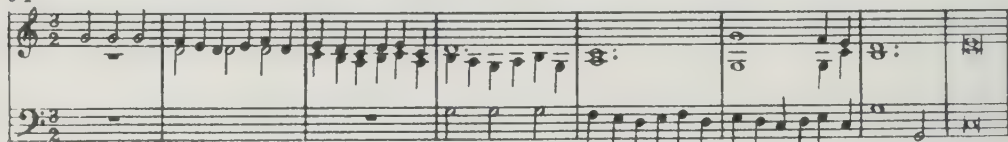
Образец третий:

93



Образец четвертый ²⁹:

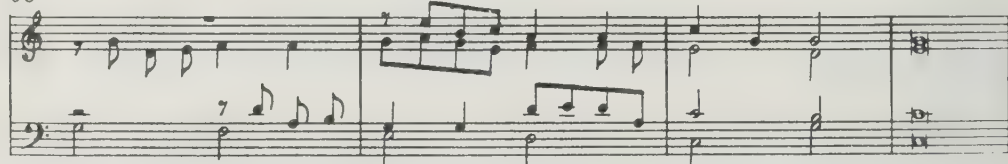
94



с. 57

Образец пятый ³⁰:

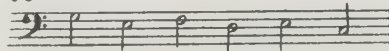
95



Как видел в первой восходящей форме, начинать может, во-первых, бас, но может, во-вторых, и какой-нибудь другой голос вместо баса. То же бывает и в нисходящей форме.

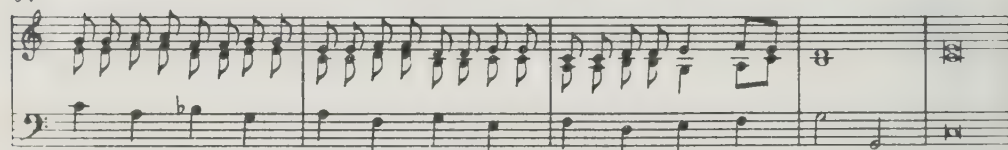
Вторая нисходящая форма:

96



Образец ³¹:

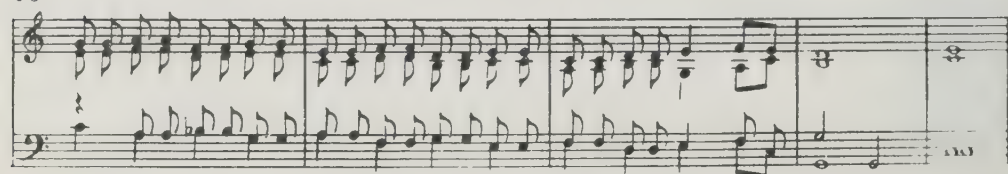
97



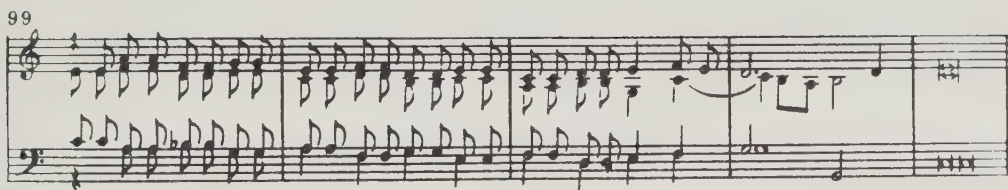
с. 58

Образец второй, концертный ³²:

98



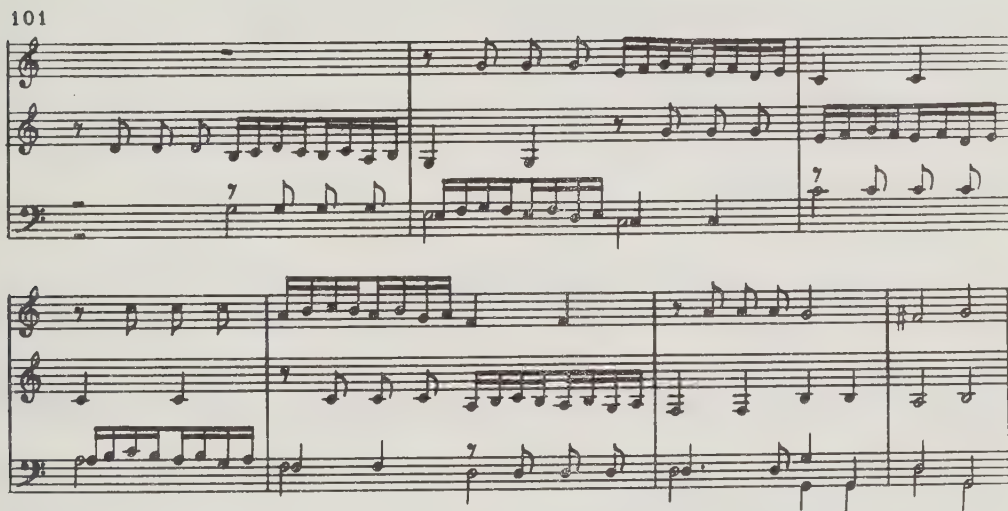
Образец третий:



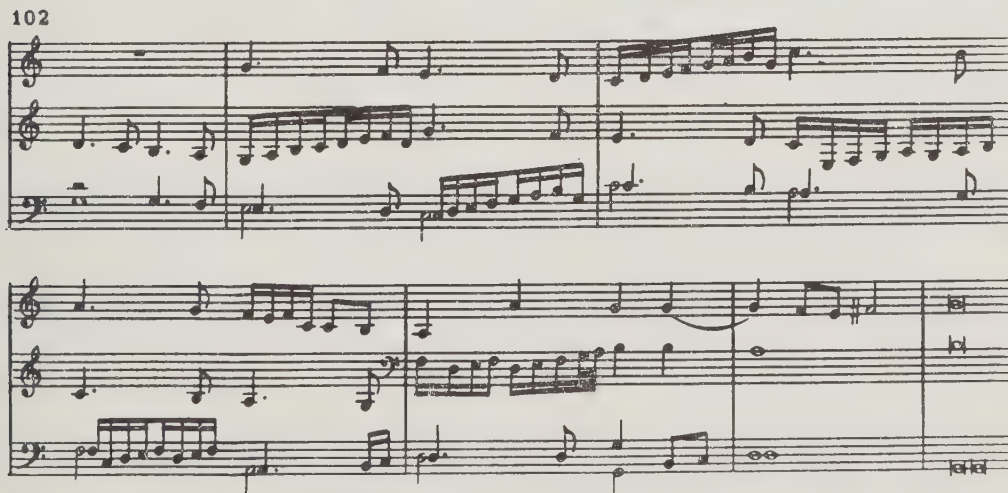
Запомни эту нужную для композиции форму.
Третья нисходящая форма:



Образец:



Образец второй 33:



Запомни также и эту нужную для композиции форму.

с. 60

Четвертая нисходящая форма, которая по-латыни называется специалиссима, по-славянски же прекраснейшая:

Образец первый ³⁴:

103

104

Образец второй ³⁵:

105

Запомни, что как восходящая, так и нисходящая четвертая форма — красивейшая.

с. 61

Пятая нисходящая форма:

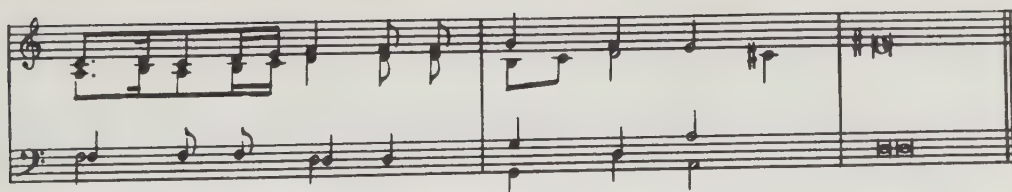
Образец:

106

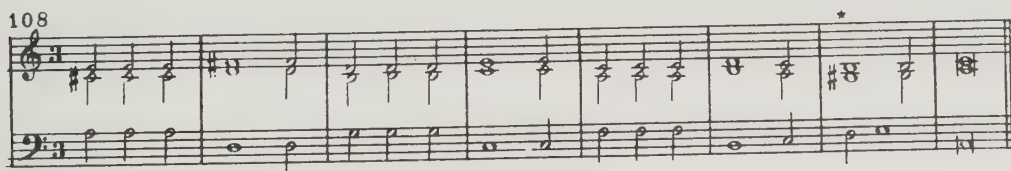
107

* В рукописи ЦГАДА (л. 24 об.) альт так:

В рукописи 1723 года (с. XXIV) так:



Как пятую восходящую, так и пятую нисходящую форму можно применить вне концертов, например:

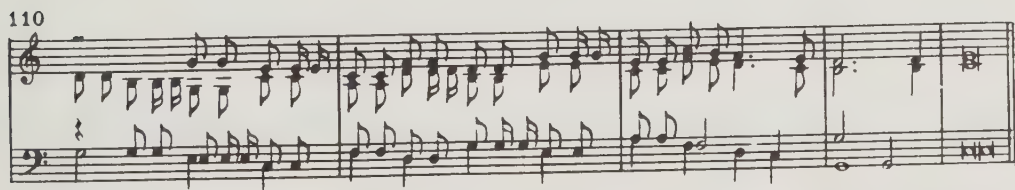


с. 62

Правило, называемое по-латыни микста, по-славянски же смешанное — с какой-либо восходящей формой нисходящая или с нисходящей какая-либо восходящая, как, например ³⁶:



Образец же этому следующий:

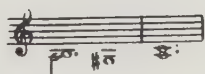


Помни, что с этими так же можно соединить восходящие и нисходящие какие-либо формы, как и их со смешанными ³⁷.

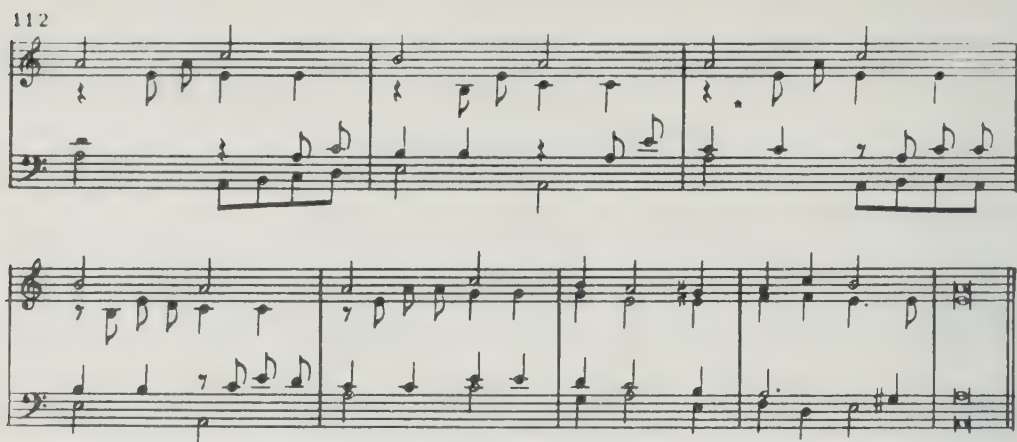
с. 63

И то хорошо для композиции, когда композитор берет для многоголосного («на разные гласы») изложения что-либо из церковного пения, для примера пусть будет «Святый боже» ³⁸:



* В рукописи 1723 года верхние голоса так: 

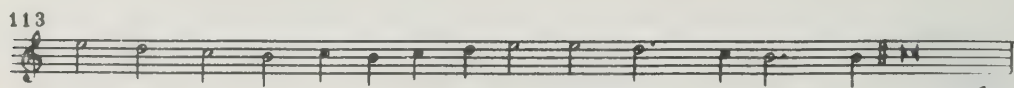
Или то же пусть будет в концертной форме:



Так же можешь сделать и с прочими ирмолойными напевами.

с. 64

И то хорошо для композиции, когда какую-либо песнь или псалму превращаешь в церковное пение. Пусть для примера будет такая псалма — «Плач пресвятой богородицы»:



Я этот напев превращаю в церковную Херувимскую песнь для примера многоголосного изложения:



Этот образец сохрани для всех мирских и божественных напевов, потому что и мирское пение, как и духовное, церковное, в своей основе имеет *ут, ре, ми, фа, соль, ля*.

с. 65

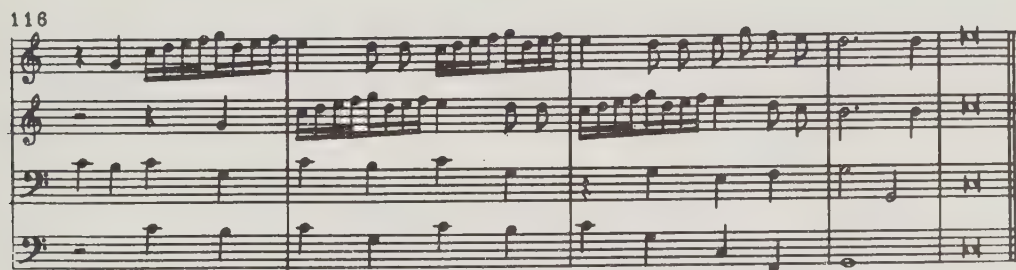
Правило канона («хоральное правило»), то есть когда идет мотив за мотивом («статья за статьею»), один другого имитируя («наследующе»), пример чему будет для двух ба-сов:

* В оригинале и копиях в партии альты: 

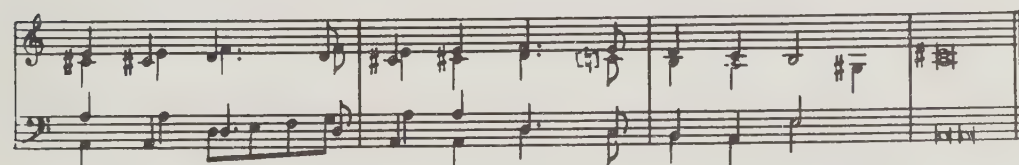
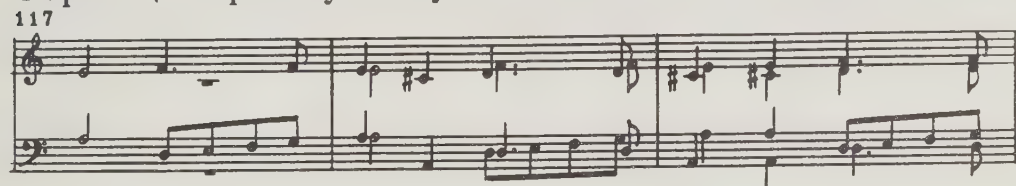
Скачок на *до* сомнителен, так как *до* есть в других голосах. В следующем такте в рукописи 1723 года (с. 26) первый звук *си*, а не *до*.



Прочие голоса к первому и второму сам приложишь. Однако помни, что это правило должно быть в трехголосном, пятиголосном и шестиголосном, и семиголосном, и четырехголосном пении, образец чего тебе предлагаю *:



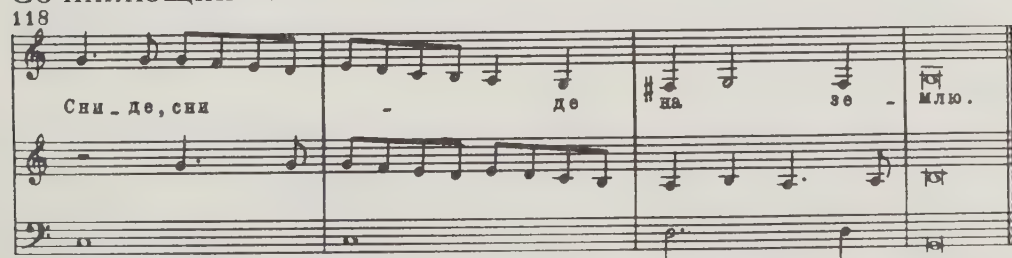
Образец второй пусть будет обо всем, что я сказал:



Это можешь красиво изложить и восьмиголосно — хор за хором, то есть первый бас со своими голосами, второй также со своими.

Правило естественное, по-латыни называемое натуральное, это то, когда композитор сочиняет в зависимости от смысла слов ³⁹. Пусть будет текст «Сниде на землю».

Сочиняющий так:

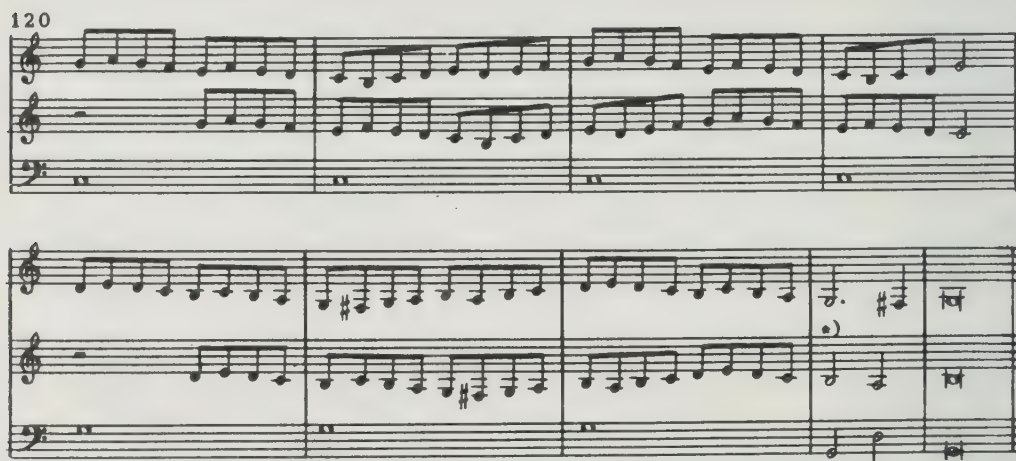


* В такте 3 в партии альтя последняя нота в оригинале *ре*, в рукописи ГИМ, Син. № 777 — *до*, в рукописи 1723 года обе восьмые — *до*.

с. 67 снисходит на землю, как и в словах. Или композитор так пишет при словах «возшедый на небеса»:



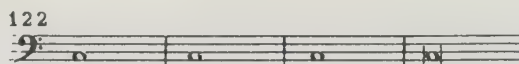
Правило дудальное (выдержанных звуков.— Вл. П.), по-гречески лирипилиальное⁴⁰, это то, когда бас остается на своем основном тоне, прочие же голоса концертируют, пример чего следующий:



с. 68 Выдержанные басовые звуки можно переложить в восьмые ноты, разделив между двумя голосами, когда же нет двух, то можно и в одном голосе. Пусть будет такой пример в двух басах:

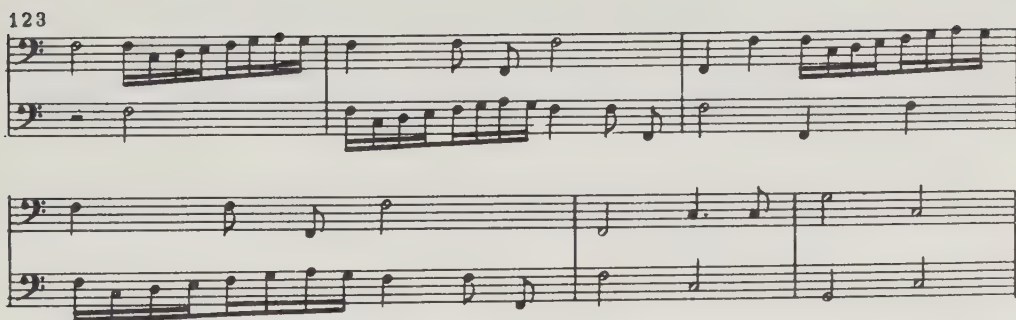


вместо следующего:



* В рукописи ЦГАДА (л. 29 об.) так:

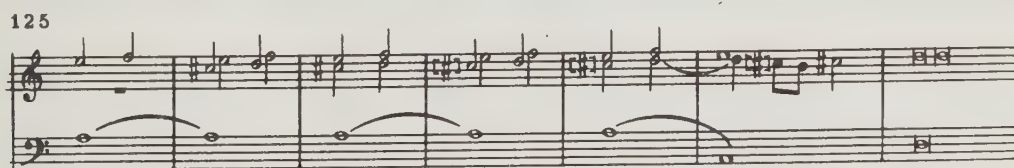
Или так:



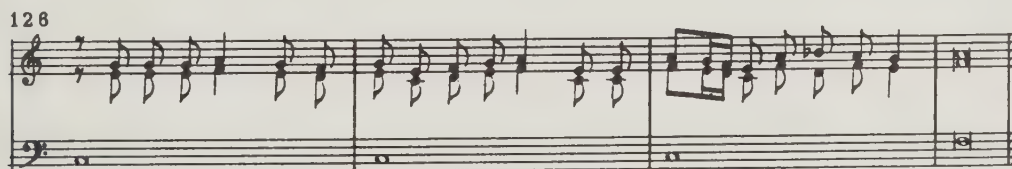
вместо следующего:



Правило выдержанных звуков имеет два вида. Первый — в квинтах и терциях — ты уже видел, второй — в секстах, и с. 69 на него имеешь следующий пример ⁴¹:



Второй пример предлагаю тебе из сочинения искусного композитора, выше уже названного, Мельчевского. Запомни его как образец применения правила выдержанных тонов с секстами:



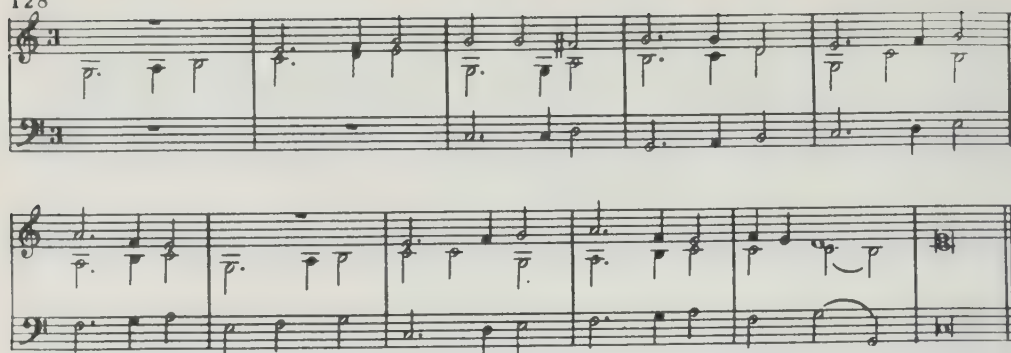
Он применен вместо следующего простого баса:



с. 70 Правило, называемое по-латыни кадансовое, по-славянски же падежное.

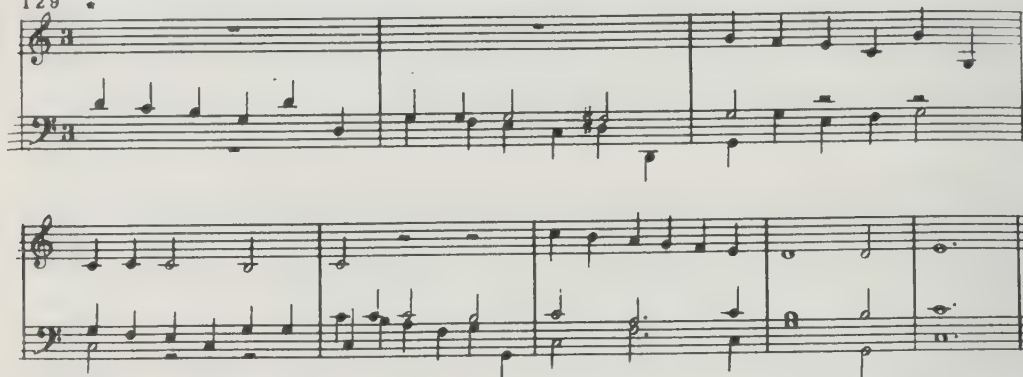
Это то, когда в концертирующих голосах есть каденционные обороты. Пример первый — в восходящей форме ⁴²:

128



Вторая форма кадансового правила при восходящем и нисходящем движении образуется тогда, когда в момент каденции голоса концертируют, как, например:

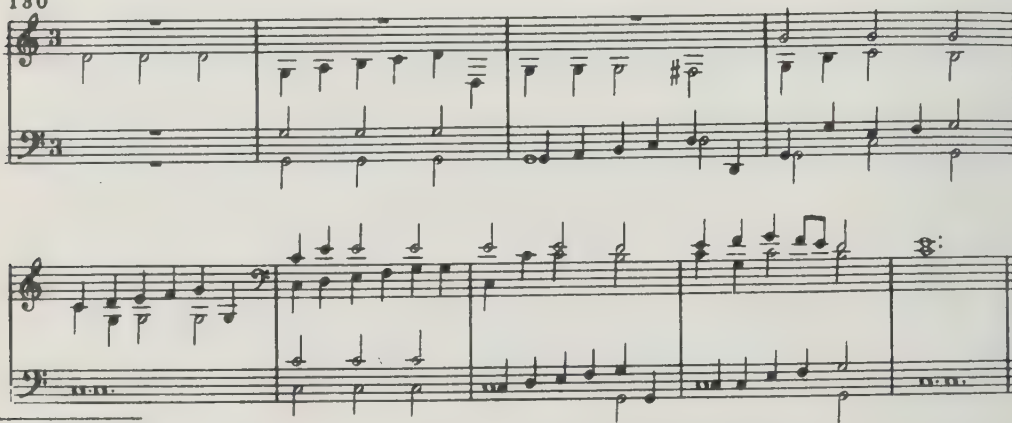
129



с. 71

Кадансовое правило применяется и при восходящем движении, когда голоса, концертируя, восходят, а затем ниспадают. Вот пример:

130



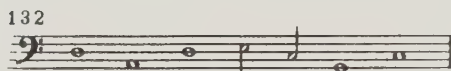
* В рукописи ЦГАДА (л. 31) имеется нижний голос:



Что я забыл выше сказать о каденциях, здесь дополняю. Каденции бывают двойные — обыкновенные и необыкновенные⁴³. Обыкновенные каденции это те, в которых бас с верхней квинты ниспадает на квинту или снизу идет на кварту вверх. Пример — как сверху от квинты происходит каденция:



с. 72 Пример — как бас делает каденцию снизу на кварту вверх:



Необыкновенные каденции это те, в которых бас движется на кварту вниз, вверх же — на квинту; пример на квинту вверх:

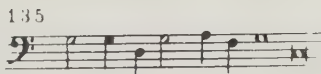


Как движется на кварту вниз — пример следующий:



с. 73 Это говорю о финальных, то есть конечных, каденциях, о тех же, которые бывают в середине произведения и представляются твоему усмотрению по смыслу и разуму, говорю кратко. Вспомни, что такое музыка, которая, как сказано выше, бывает веселая, печальная и смешанная, в зависимости от этого и располагай каденции посреди произведения.

Каденции обыкновенные, которые уже видел, как и необыкновенные, едины по сути. [Иное возникает], когда бас делает каденцию не на том звуке, с которого началось произведение. Для примера пусть будет начало с *g*, последняя же каденция на *c*. Это хорошо, потому что *g* сольют имеет в себе *ут* и *сфаут* имеет в себе *ут*. И так подобный, по пословице, любит себе подобного, пример этому следующий:

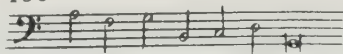


Система G веселого тона, система С — так же*.

с. 74

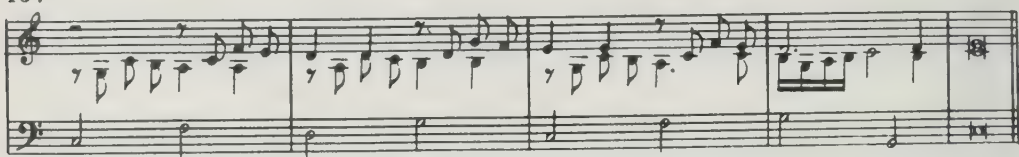
Противоречит музыкальной грамматике нежелательная («злая») конечная каденция, когда бас делает каденцию не на родственном звуке. Например, начало было от *a*, которое имеет в себе *ляре*, каденция же происходит на *g*, которое имеет *сольут* в простом тоне. Получается противоречие веселого *ут* и печального тона *ре*:

136



Правило фундаментальное, по-славянски же основательное, когда бас движется по основным звукам, прочие же голоса концертируют⁴⁴:

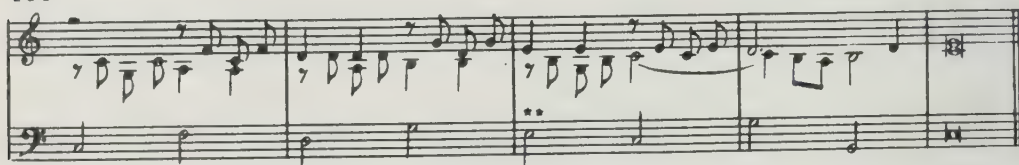
137



с. 75

Или такой пример:

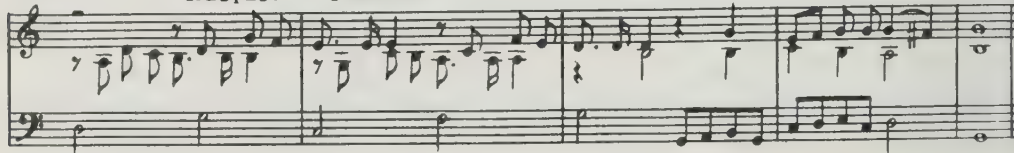
138



Для совершеннейшего твоего уразумения предлагаю пример искусного композитора Мельчевского:

139

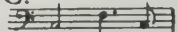
Ки-ри-е е-лей-сон



с. 76

Правило ладового превращения, которое по-латыни называется регула контрария, это то, когда печальный тон прев-

* Подразумевается ладовое тождество мажора G и C.

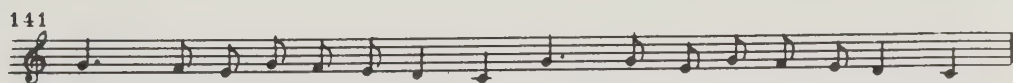
** В оригинале тут описка, перешедшая в копии: 

так как бас списан с варианта, приведенного в коммент. 44. Поправлено по рукописи ЦГАДА (л. 33 об.), где запись верная.

ращаешь в веселый или веселый — в печальный*. Представь себе печальную мелодию:



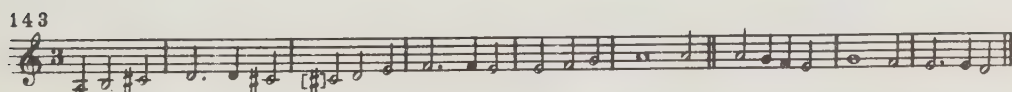
Я же эту печальную мелодию превращаю в веселую так ⁴⁵:



Или веселое превращаю в печальное:



Я же это веселое превращаю в печальное так:



c. 77

Правило бестекстовое, называемое по-латыни атексталис, это то, когда композитор задумывает музыку без текста, после же под ноты подставляет слова, подходящие к задуманному. Пусть будет, например, эта задуманная без текста фантазия:



К этой задуманной без текста мелодии хочу подложить слова «Слава отцу» и вижу, что они не подходят; другие слова подставляю «Приидите поклонимся», и они хорошо подошли:



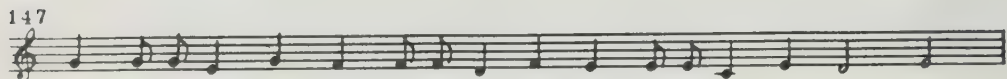
Правило бестекстовое особенно необходимо в применении к инструментам — арфе, лире, гуслям, органу, но и к пению также.

* Здесь подразумевается перенесение из минора в мажор и обратное.

Любую мелодию можно варьировать, на что примером пусть будет следующая:



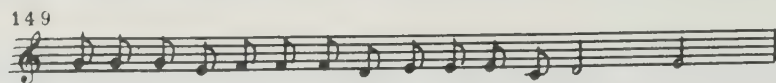
Я ее варьирую по-разному. Образец первый:



Вариация вторая:



Вариация третья:



Вариация четвертая:



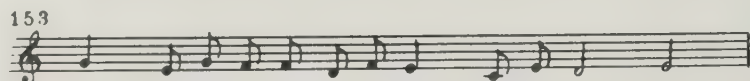
Вариация пятая:



Вариация шестая ⁴⁶:



Хочу, чтобы ты знал, что ты волен писать хотя бы и тысячу вариаций на эту или подобную мелодию, пользуясь перенесением в трехдольный размер, введя четвертные паузы и прочие способы, особенно же применяя ладовое превращение. Вот первое изложение в вёселом тоне:



В ладовом превращении переводи в печальный тон:



Варьируя мелодию, используй вместо восходящего движения нисходящее и, наоборот, вместо нисходящего восходящее. Первый пример с нисходящим движением так:



Второй же пусть будет обратно ему — восходящий ⁴⁷:



с. 80

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

О пунктирном движении (контрапункте)

Пунктирное движение по-латыни, по-славянски же называется противоточие, это то, когда голоса концертируют, имея пунктирный ритм и образуя кварты, сексты, септимы, но не без квинт и терций, что тоже увидишь в последующих примерах.

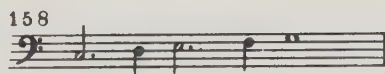
Концерт — это когда голоса борются друг с другом (имитируют. — *Вл. П.*), но не в пунктирном ритме, а в простом ритме и в словах.

Фуга по-латыни, по-славянски же бег, это то, когда голоса связанными (восьмыми, шестнадцатыми и т. д. — *Вл. П.*) нотами один за другим или совместно бегают. Например:

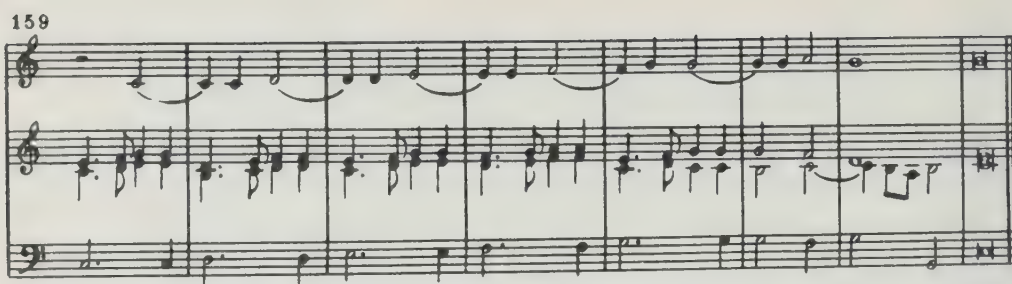


с. 81

Восходящее пунктирное движение первое, это:



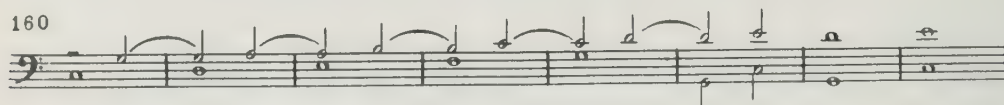
Образец:



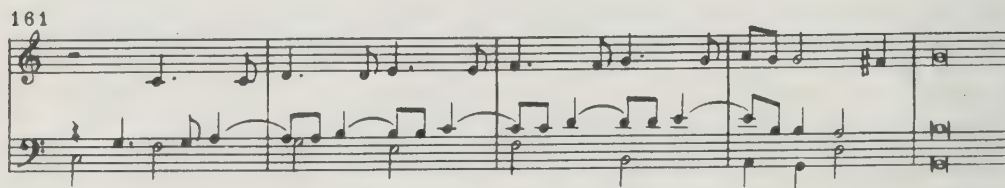
Как в простом восходящем концертирующем движении, так и здесь, в пунктирном, можно, чтобы одни голоса имели пунктирный ритм, прочие же концертировали в простом. Это и видишь в написанном выше образце.

с. 82

Пунктирное движение в целых и половинных нотах может быть без точек, тогда половинная пауза будет вместо точки. Пример:



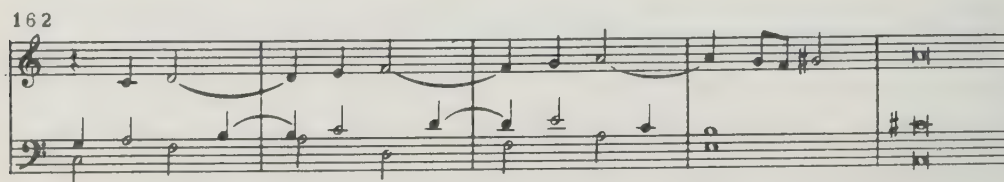
Временами бывает пунктирный ритм в альту или в теноре, или в дисканте, бас же образует не кварты, сексты и септимы, но дает основания для терций и квинт. Пример:



Однако с квинтами возможны сексты и кварты.

с. 83

И то хорошо, когда при пунктирном движении другие какие-либо голоса концертируют, двигаясь четвертями и половинными нотами. Пример:

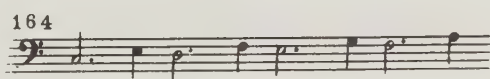


* В оригинале тут описка: 

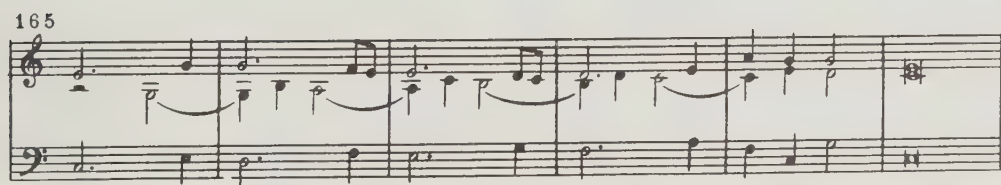
Первая форма пунктирного восходящего движения хотя и по-разному многократно показана и о ней я уже сказал, однако для лучшего твоего понимания предлагаю и этот образец:



с. 84 Вторая форма восходящего пунктирного движения:



Образец:

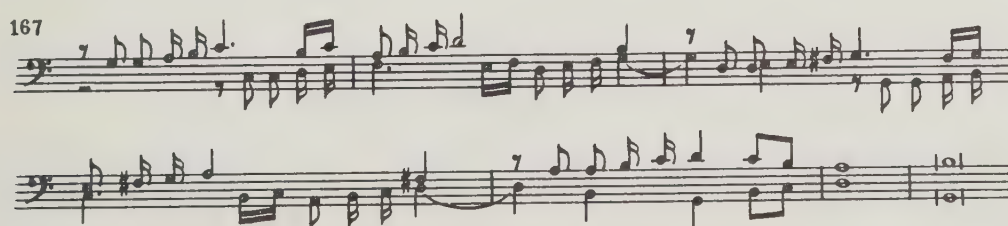


Знай, что интервалы бывают двойные: обыкновенные и необыкновенные. Обыкновенные это терции и квинты, например, пусть будет *ут, ми, соль*, необыкновенные же — *ут, фа, ля*. Это кварты, сексты и септимы. Для примера пусть будет так ⁴⁸:

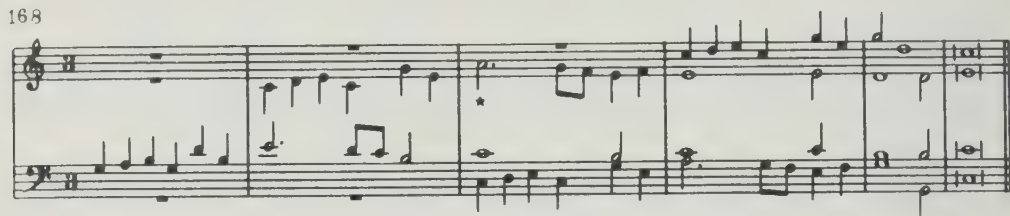


с. 85 Знай, что правила пунктирного движения применяются в тех же восходящих и нисходящих формах и что без них невозможно никакое музыкальное произведение.

Пунктирное движение применяется вместе с концертированием, например:



Знай также, что пунктирное движение может быть соединено с концертной восходящей или нисходящей формой. Образец:



с. 86

Третья форма восходящего пунктирного движения:



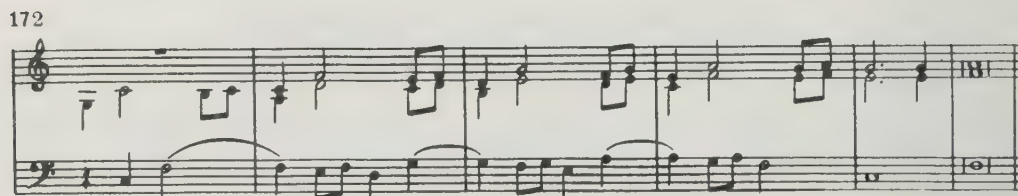
Образец:



Четвертая форма восходящего пунктирного движения:

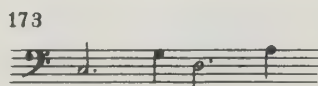


Образец ⁴⁹:



с. 87

Пятая форма восходящего пунктирного движения:



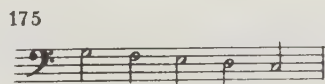
* В партии альты в рукописи ЦГАДА (л. 39) так: 

Образец:

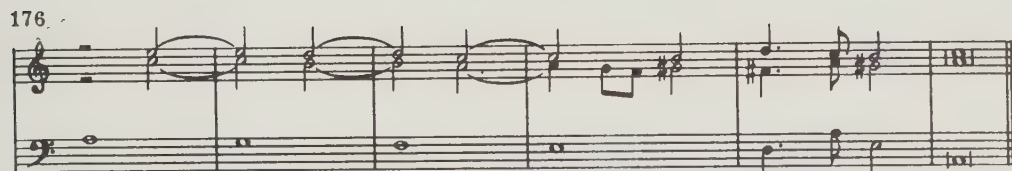


Здесь, окончив восходящие формы пунктирного движения, перехожу дальше, к нисходящим пунктирным формам. Сначала будет первая.

с. 88 Первая форма нисходящего пунктирного движения:



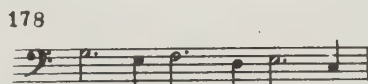
Образец:



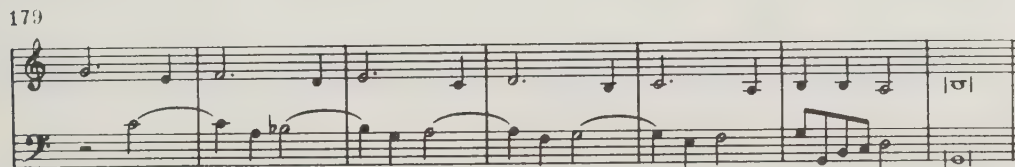
Или такой второй образец:



с. 89 Вторая форма нисходящего пунктирного движения:



Образец:

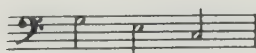


* *Ре* в верхнем голосе в рукописи ЦГАДА (л. 40); в оригинале и в копиях по ошибке *ми*.

** Последняя нота в оригинале *фа* — описка: в рукописи ЦГАДА (л. 40 об.) тут *соль*.

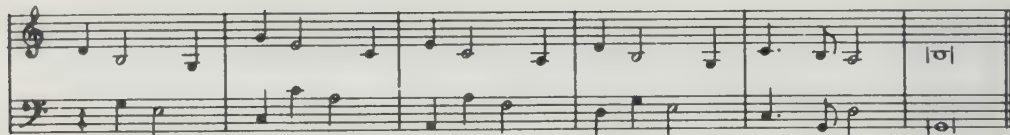
Третья форма нисходящего пунктирного движения:

180



Образец ⁵⁰:

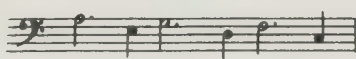
181



с. 90

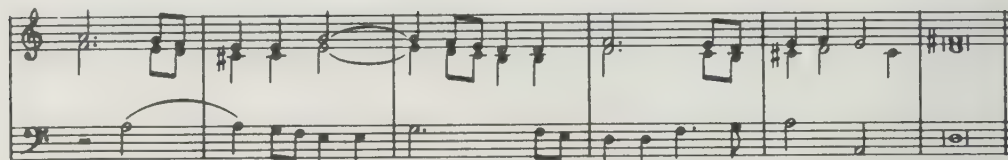
Четвертая форма нисходящего пунктирного движения:

182



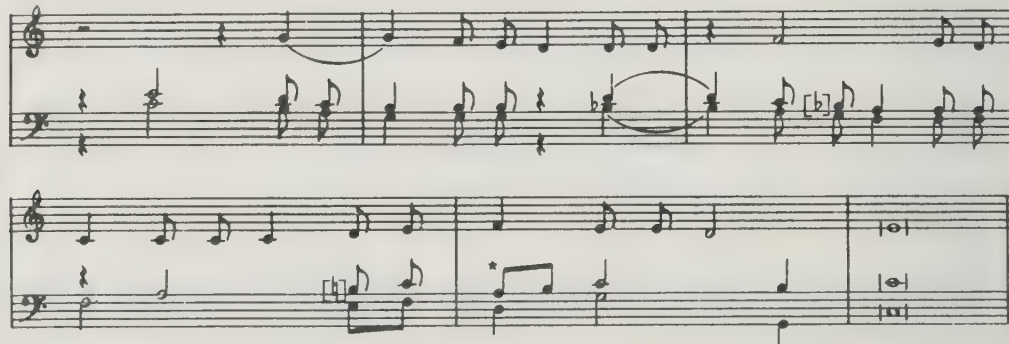
Образец:

183

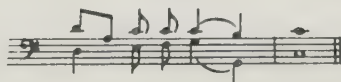


Или такой образец:

184



* В рукописи ЦГАДА (л. 41 об.) нижние голоса так:



Пятая форма нисходящего пунктирного движения:

185



Образец:

186



Здесь, окончив восходящие и нисходящие формы, начинаю о способах мелодического движения, которые те же, что вышеизложенные, однако с той разницей, что восходящее и нисходящее движение по правилам применяется в серединах произведений, эти же способы пригодны для начала. То, что там не написал о движении на сексту, септиму и октаву, то выполняю здесь ⁵¹.

ГЛАВА ШЕСТАЯ *

О способах ⁵² [начала, то есть об интервалах]

Первое, которое называется по-латыни секундовое, по-славянски же «вторалное».

Пример восходящего хода:

187



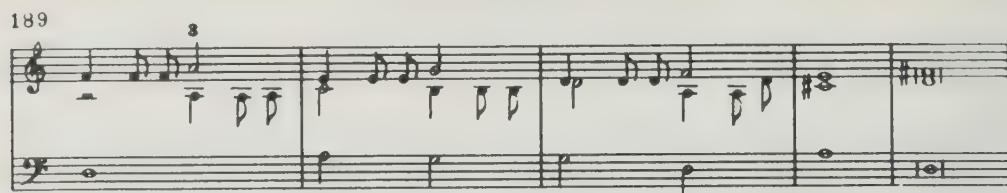
Пример нисходящего хода будет такой ⁵³:

188

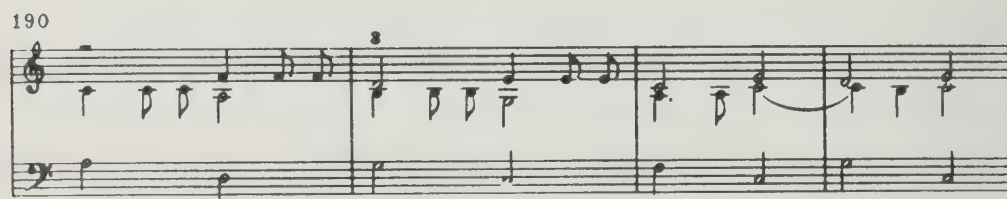


* Здесь и далее вместо слова «часть», как было всюду выше, применено слово «глава».

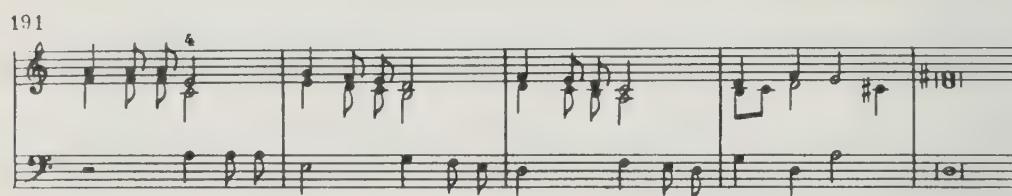
- с. 93 Терцовое начало по-латыни, по-славянски же «трояльное» такое: чрез восходящее движение:



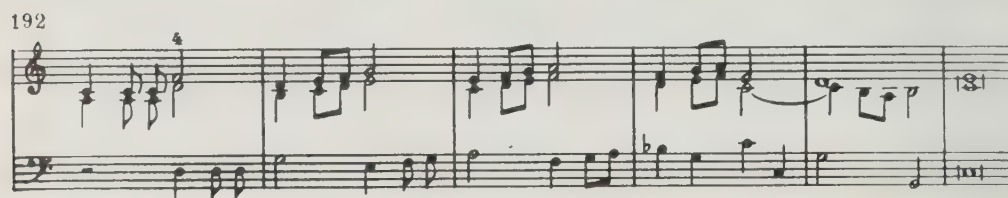
или чрез нисходящее так:



- с. 94 Квартовое начало по-латыни, по-славянски же «четверальное», что будет для примера так⁵⁴: чрез восходящее движение*:



Пример нисходящего движения такой:



- с. 95 Квинтовое начало по-латыни, по-славянски же «пяталное», пример чего в восходящем движении будет такой**:

* Примеры 191 и 192 расположены по оригиналу, однако их следовало бы поменять местами.

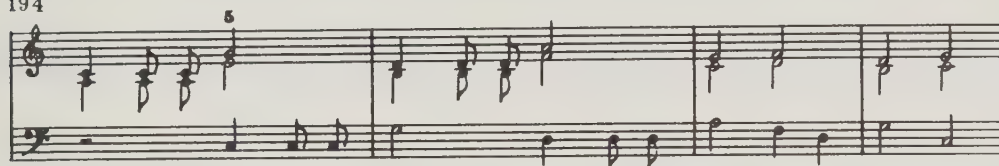
** Нужно поменять местами примеры 193, 194. В примере 193 в такте 4 в басу описка — вместо *соль* написано *ми*: оно не подходит по гармонии и нарушает секвенцию *до — фа, ре — соль*.

193



и еще в нисходящем движении так ⁵⁵:

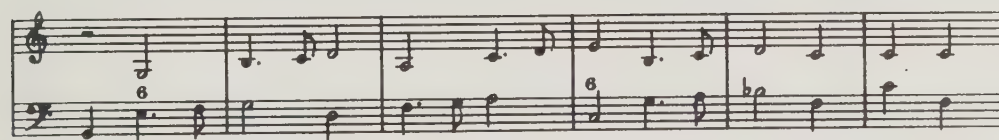
194



с. 96

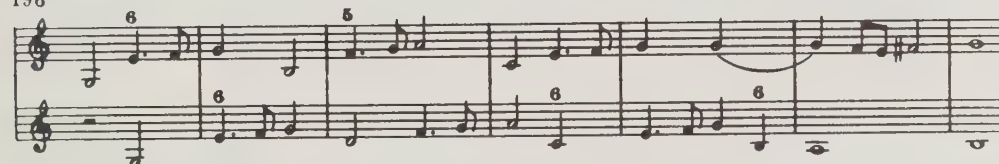
Секстовое начало по-латыни, по-славянски же «шесталное», пример чего в восходящем движении будет такой:

195



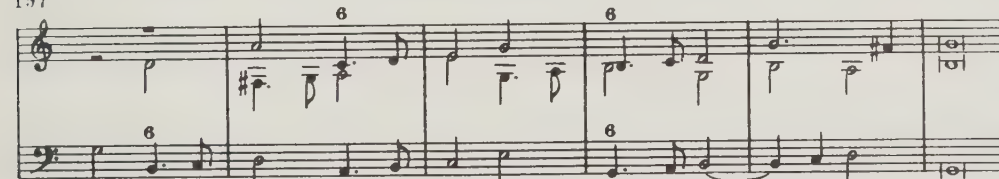
или такой:

196



В нисходящем движении так ⁵⁶:

197



с. 97

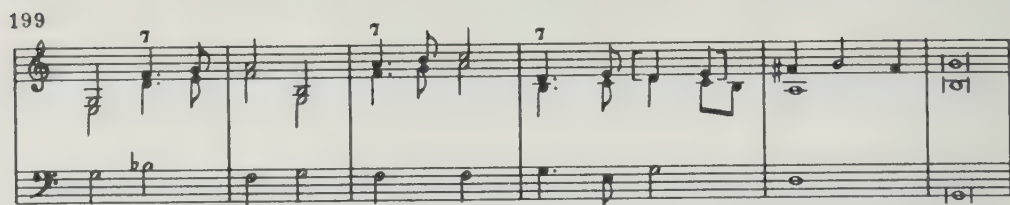
Септимовое начало по-латыни, по-славянски «семалное», пример чего в восходящем движении такой *:

198

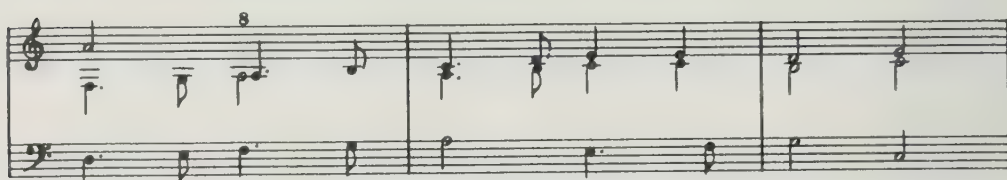
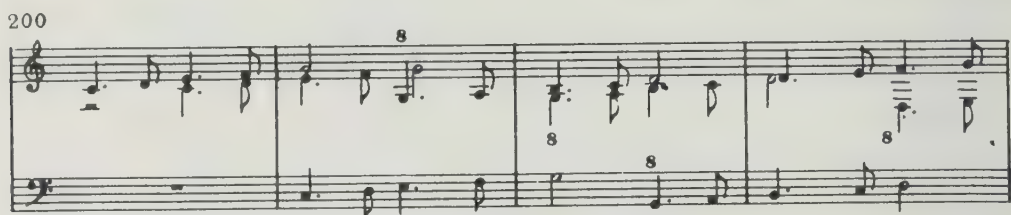


* Примеры 198, 199 следовало бы поменять местами.

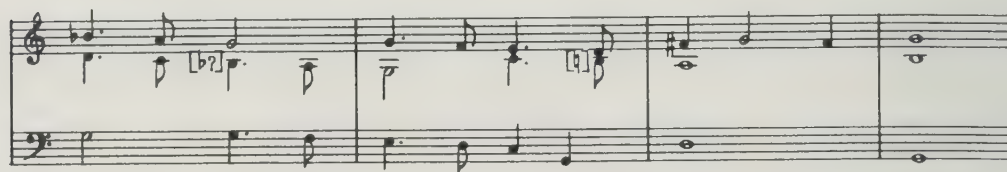
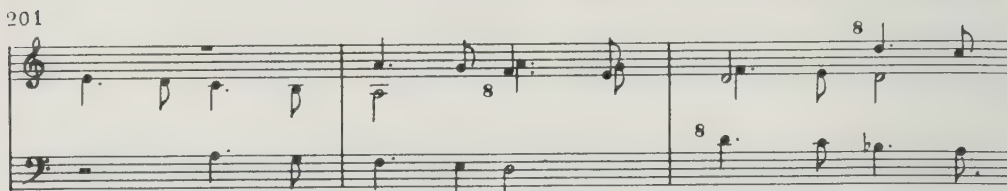
То же самое и в нисходящем движении *:



с. 98 Октавное начало по-латыни, по-славянски же «осмалное», пример чего в нисходящем движении такой:



Пример того же в восходящем ** движении:



Когда хочешь какой-либо текст «трудно писати», пиши начиная с этого движения.

* В оригинале и копиях пропущены ноты, взятые нами в скобки.

** В оригинале описка: «нисходящем».

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О вещах забвенных, о которых забыл написать

Сказал первоначально о гармонических тонах, как звук *h* располагается при квинте и терции, здесь говорю, как располагается в сектаккорде в простом тоне: в диэзном была квинта, в простом будет секста, вот пример:

202

Ранее сказал о четырех диэзах, где они пишутся, и это было применительно к каденциям. Теперь же научаю тебя и о том, как следует ставить диэзы при многократных оборотах: когда бас будет восходить от звука *g* к звуку *d*, тогда нужно писать диэз *fismi*. Пример:

203

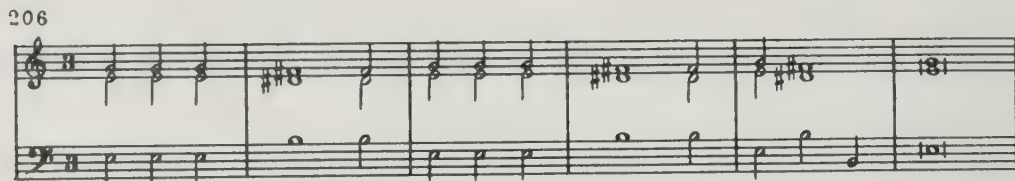
Так же и *gismi* пишется, когда бас многократно восходит от *a* к *e*, например ⁵⁷:

204

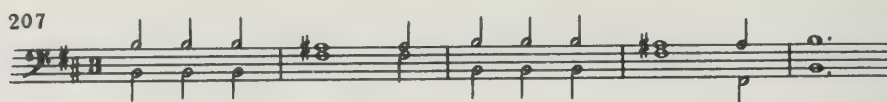
Точно так же и *cismi* нужно писать, когда бас много раз переходит от *d* на *a*, не создавая каденции. Пример ⁵⁸:

205

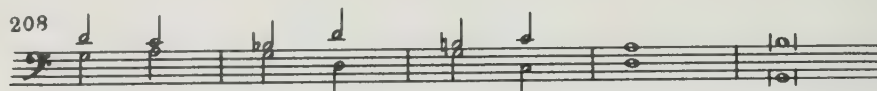
Точно так же и *dismi*, когда бас после *e* ударяет *h*, на-
пример ⁵⁹:



Точно так же и *aismi*, когда бас многократно переходит с
h на *fisлями*, то нужно его писать в диэзном тоне, на-
пример ⁶⁰:



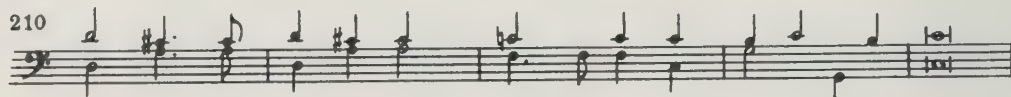
с. 102 И в простом тоне также нужно писать диэз, если перед
тем был бемоль*, пример:



В простом тоне ставится диэз на *h*, если перед тем был
бемольный тон, а затем наступает простое *бми*, пример чего
будет такой:



с. 103 Когда сначала был диэз, после же наступает простая нота,
тогда нужно поставить бемоль**; пример:



* В этом и следующем примере в оригинале применен диэз в значе-
нии бекара.

** В примерах 210, 212, 213 в оригинале применен бемоль в значении
бекара.

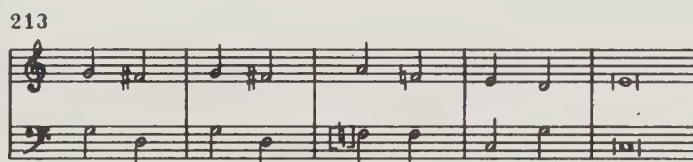
Или когда первоначально было *c*, потом наступает *cis*ми, нужно написать диэз; например:



И на *g* нужно поставить бемоль в простом тоне, то же относится и ко всем прочим звукам. Привожу сейчас пример бемоля на *g*:

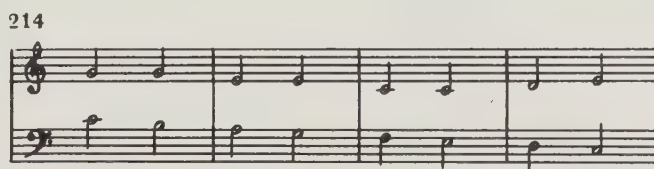


с. 104 Это не есть *фа*, стоящее на месте *g*♭, но простое *г*соль (а отнюдь не *гфа*), которое было рассмотрено выше при изучении гармонических звуков. Так же и на *f* пишется бемоль, если прежде было *fis*ми, а потом последует настоящее *f*; тогда нужно написать бемоль. Пример:



То же самое сохраняется и во всех прочих диэзах и бемолях.

Сексты, кварты и секунды можно употреблять в пунктирном ритме, или так, чтобы секста за секстой и квинта за квинтой не могли идти:



с. 105 Противны музыкальной грамматике следующие некрасивые ходы в басу:



Это похоже на хоральное правило, однако грубо примененное; лучше, например, написать так и красиво расположить прочие голоса:



Одноголосные ходы на звуке «у» в быстром движении («вязаных» [нотах]), особенно в басу, хорошо обдумай, потому что низкий голос завоет как волк. Пример:

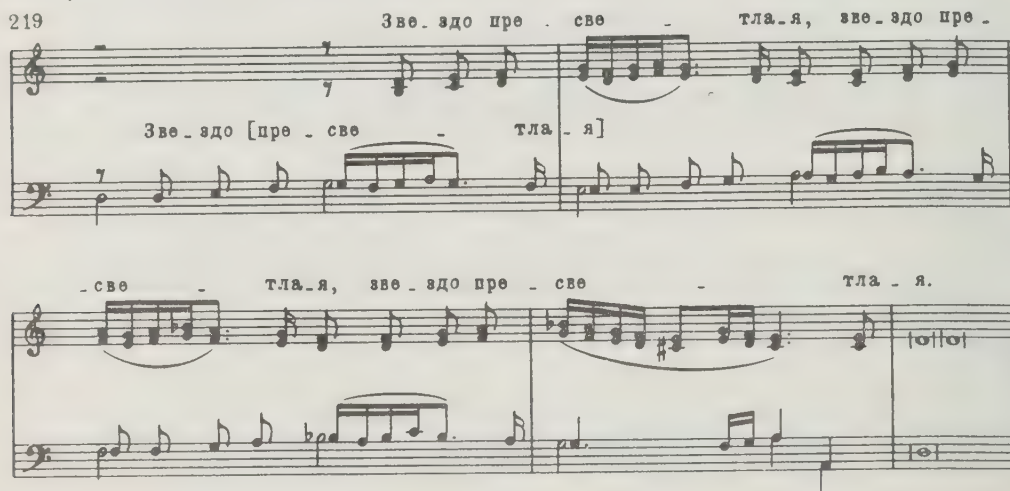


Но это возможно в альту, дисканте и теноре, потому что у них высокие голоса. Пример⁶¹:



с. 106

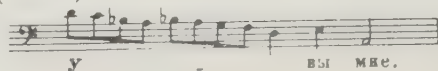
И в басу тоже может быть быстрое движение на «и», только это нужно исполнять не всем составом нижних («толстых») голосов, например⁶²:



* Знаки при ключе в оригинале и копиях не выставлены, но в рукописи ЦГАДА (л. 52) они имеются при следующем варианте мелодии:



В рукописи ГЦММК (л. 23) так:



В своем месте, когда есть подходящий повод, такое движение возможно, например, на «воскресение господне»⁶³:

220



Или, когда так требуется по природе вещи:

221



Когда же природа вещи не позволяет, тогда в басу помещать быстрое движение было бы ошибкой против музыкальной грамматики, например, на звуке «и», примером чего служит «Иже херувимы»:

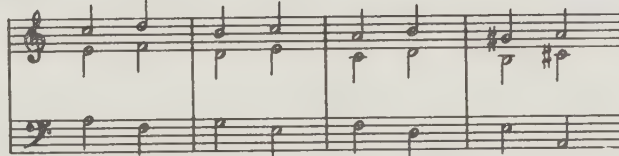
222



с. 107

И то некрасиво, когда поют вместе три голоса — бас, тенор и дискант — и тенор поет высокие, дискант же низкие звуки, чем временами погрешают и искусные композиторы. Предлагаю для примера должны звуки в партиях тенора и дисканта:

223



Когда же поют восемь и больше голосов, то этот порядок можешь и не сохранять.

О изобретении («инвенции»), то есть об изыскании композиторских приемов

с. 108

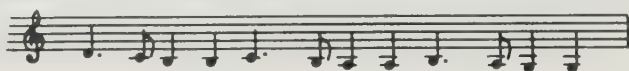
Так как всякое изыскание приемов я уже преподавал в правилах, то оттуда и можешь их извлечь — концертные, естественные (изобразительные. — *Вл. П.*), но более всего ритмические: такты, полутакты, четверти, восьмые, также трехдоль-

ные, шестичетвертные («пиканды») метры, половинные и четвертные паузы, в музыке веселого, печального и смешанного тона, в напевах ирмология и прочих, то есть в псалмах, песнях, антифонах и догматиках церковных⁶⁴.

О диспозиции, то есть о расположении композиции, уже указанном

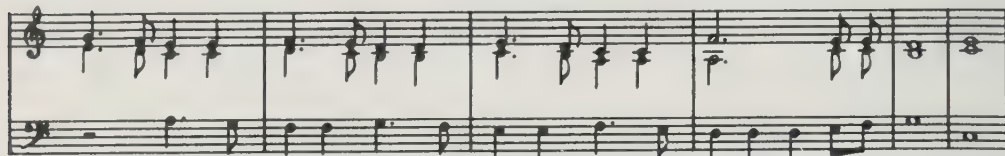
с. 109 Как располагается композиция — видно было выше. Здесь же то знай, что начало может быть задумано вольно, с любого звука — *a*, *b*, *c* и прочих — и в любом тоне, то есть веселом, печальном или смешанном, что уже было сказано. Теперь обращаемся к возможной композиции на следующую мелодию:

224



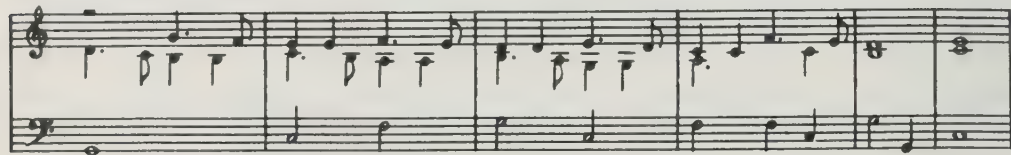
Ее, во-первых, концертно излагаю так:

225



или, во-вторых, тоже концертно, так:

226



с. 110

или, в-третьих, излагаю ее, например, так:

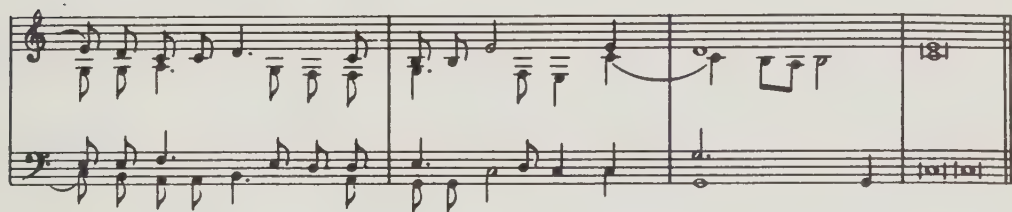
227





В-четвертых, располагаю ее в пунктирном ритме так:

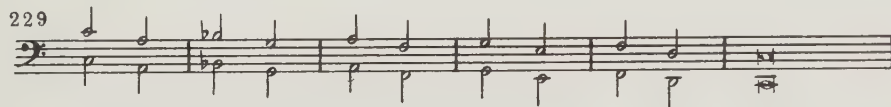
228



Расположению композиции научишься прилежным изучением произведений искусных композиторов — смотри, как они излагали свою композицию.

с. 111

Против грамматики то нехорошо, когда бас с басом поет в октаву, например, так:

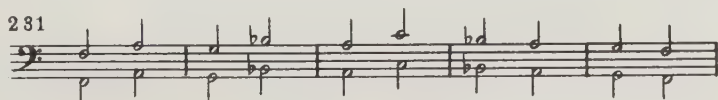


что должны бы петь так:



В подобных случаях нужно излагать одинаково первого и второго баса.

И так не хорошо бывает в басах:



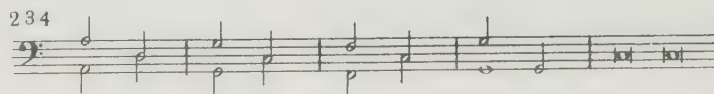
что должно бы быть так:



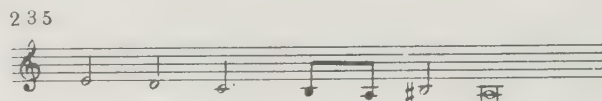
с. 112 Это когда высокий бас поет, когда же первый [низкий] поет свои основные звуки, тогда и второй бас нужно излагать вместе с ним. Например:



В противоположность тому хорошо бывает тогда, когда октавами басы поют не вместе, но временами сходятся в унисон. Например:



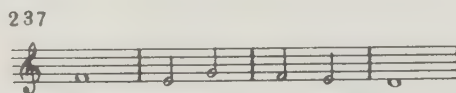
Против правил грамматики есть то, когда диез пишут там, где он не нужен, например:



Здесь написан диез на *hми*, где и без того *ми*. Но правильно написан диез на *h* тогда, когда прежде было *bфа*, после же наступает *бми*. Например*:



с. 113 Выше я говорил о каденциях, но не относил этого к другим голосам — альту, тенору и дисканту, а только к самому основанию, то есть к басу. Прочие голоса в нем имеют основание и их по твоему желанию можно заканчивать не на той ноте, на которой было начало, например, так:



* Здесь, как и ранее, в оригинале применен диез в значении бекара.

Здесь начало было на *f*, каденцию же закончил на *d*.

Не только простой тон может быть переведен в бемольный, а бемольный в простой, но возможна и более полная транспозиция, когда *аляре* переносится на *дсольре* и *дсольре* на *аляре*. Например:

238



Я транспонирую это *аляре* на *дсольре* так:

239



с. 114

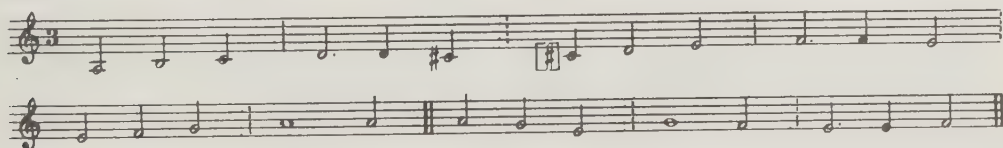
Когда хочешь изобразить естество какого-либо текста в концертной форме, чтобы голоса один за другим следовали, для примера «взыде на небеса», тогда требуется одно из правил восходящего движения, если же будет текст «сниде на землю», то требуется какое-либо правило нисходящего движения по твоей воле и разуму с должными каденциями.

Много таких композиторов, которые сочиняют, не зная правил, пользуясь простым соображением, но это не может быть совершенным, как и тогда, когда неучившийся риторике или этике пишет стихи, но, однако, сомневается — хорошо или плохо написал. Ему же подобен и композитор, который творит, не изучив музыкальных правил. Едущий дорогой, не зная пути, когда встретятся две дороги, сомневается — тот ли его путь или другой, то же и с не изучившим правил композитором.

с. 115

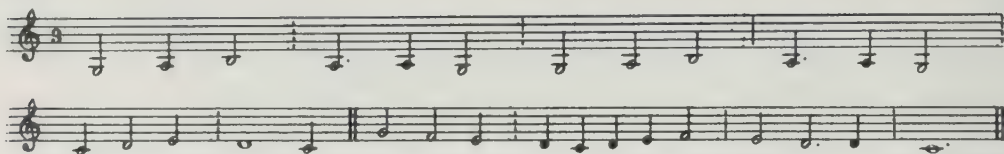
Говорил уже о правиле ладового превращения — как получить из веселого тона печальный и из печального веселый. Когда невозможно перенесение нота в ноту, то следи, чтобы было соответствие первоначальной мелодии. Пусть будет такая начальная мелодия:

240



Однако вижу, что эту мелодию нельзя перенести нота в ноту, и потому переношу ее с изменением:

241



Вспомнив образцы прежних сочинений, следуй примеру Зюски, композитора старых времен, который составил «Песни Моисеовы» в концертной форме, а также Елисею Монаху. Иоанну Календе⁶⁵ следуй в этой же концертной форме, но особенно в «хоральном пении», потому что он многократно применял «хоральное пение» так:

242

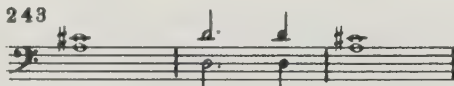


В пунктирном ритме и более всего в концертах следуй искуснейшему творцу нашего века Замаревичу.

с. 116 Как ритор, не читающий книг, не будет совершенным составителем речей и к тому же не будет много писать, тогда как ритор, читающий книги, пишет для себя разные повести, красиво составленные притчи и прочее, и во время своей речи или поучения это к месту применяет. Вспомни также и иконописцев и иных мастеров («рукоделателей»), которые имеют для себя образцы иконописания и прочих художеств. Так и ты, композитор («творче пения»), услышав произведение искусного творца пения, запиши его себе в таблицу («на свою си тщицу»), из которой поймешь — по каким правилам движения, начала и расположения оно построено, — и риторы хранят правила своих предшественников, что и называется наследованием.

Никогда не должно быть *фа* в заключительной каденции ни в простой, ни в бемольной, ни в диезной системе:

243



с. 117 Диезы *gismu*, *cismu*, *jismu*, *dismu* и *aismu* всегда нужно выставлять в заключительной каденции — это в необыкновенных и «завесистых» каденциях⁶⁶. Пример:

244

Exercise 244 shows four musical staves. The top-left staff is labeled 'cis mi' and the top-right 'dis mi'. The bottom-left is labeled 'dis mi' and the bottom-right 'fis mi'. Each staff contains musical notation in treble and bass clefs. A central box contains the text: 'в необыкновенных каденциях' (in extraordinary cadences) on the top two staves and 'в необыкновенных каденциях диезы' (in extraordinary cadences, sharps) on the bottom two staves.

Эту таблицу сохрани себе для [не]обыкновенных каденций.

В заключительных каденциях, как сказал, никогда не бывает *фа*, но только *fis*, или *gis*, или *cis*, или *dis*. Пример:

245

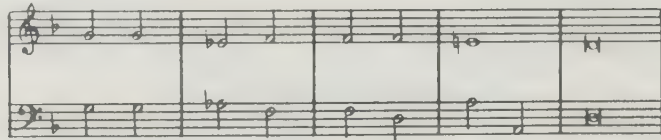
Exercise 245 shows four musical staves. The top-left staff is labeled 'fis mi' and the top-right 'dis mi'. The bottom-left is labeled 'cis mi' and the bottom-right 'gis mi'. Each staff contains musical notation in treble and bass clefs. A central box contains the text: 'в обыкновенных каденциях' (in ordinary cadences) on the top two staves and 'в обыкновенных каденциях диезы' (in ordinary cadences, sharps) on the bottom two staves.

Однако помни, что это говорю о заключительных каденциях к последним стихам, но не о тех, которые временами бывают посреди произведения, — там они возможны.

с. 119

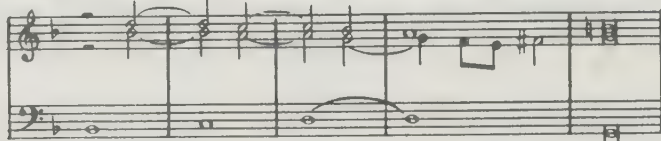
Когда первоначально был бемоль на *е*, после же наступает *е* простое, *еми*, тогда нужно поставить диез; то же и на *а*. Пример*:

246



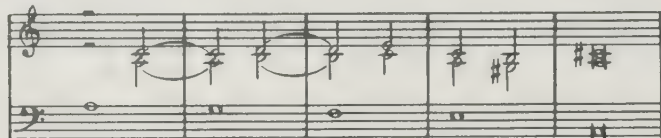
Пунктирный ритм бывает и в таком движении, когда бас восходит, остальные же голоса — нисходят. Пример:

247



Или, наоборот, когда бас опускается, вторые же голоса восходят. Пример:

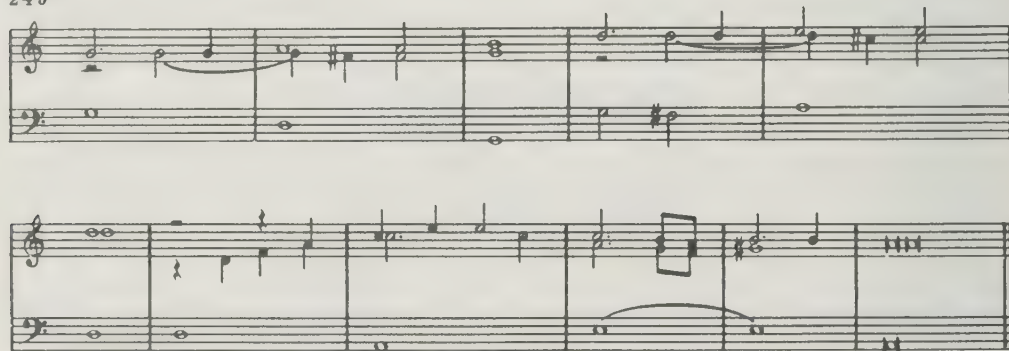
248



с. 120

Пунктирное движение с образованием секунд прекрасно. Пример⁶⁷:

249



Или так: в тенорах и других голосах применяешь секунды, тогда бас движется по основным тонам, прочие же голоса образуют задержания секунды. Пример**:

* В оригинале у ноты *ми* в такте 4 употреблен диез в значении бекара; то же в такте 5 примера 247.

** В печатном издании 1910 года (с. 144) в такте 2 *ми*-бемоль.

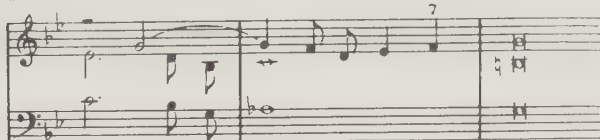
250



121

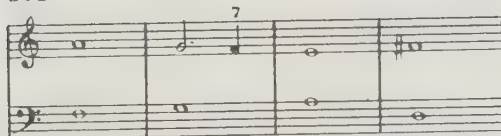
Септимы более всего применяются в пунктирном ритме и для создания напряжения («натягнения») в каденции. Пример ⁶⁸:

251



Или так:

252




Или так, ради красоты ⁶⁹:

253

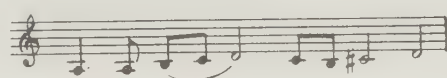


Все это в четвертях и половинных нотах, но не в целых.

122

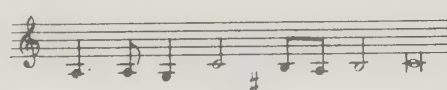
Что такое лига? Лига по-латыни, по-славянски же связь («союз»), когда по две или три ноты полагаются на один слог. Пишется так: . Пример:

254



Невежды выставляют вместо лиги диез, этого ты остерегайся. Для примера это бывает так ⁷⁰:

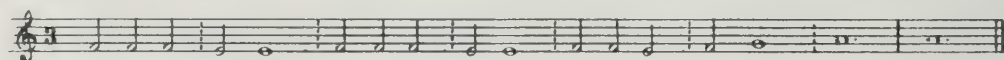
255



Сомневаешься, нужно ли начинать сочинение с баса или с других голосов? Здесь тебе поясню, что если хочешь, что-

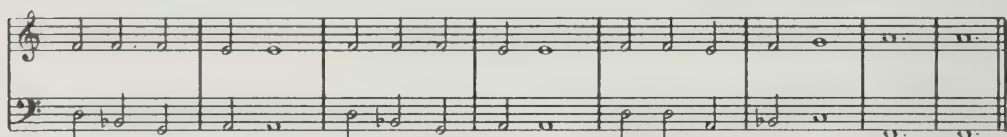
бы бас пел один — это может быть и в то время, когда поют тенора с басом или альты, или дисканты, — то сочиняй бас или же прочие голоса — это опять-таки в твоей воле. Если захочешь прочие голоса сочинить, то подложи к ним бас, в восьмиголосии же — сначала бас, но, однако, и это по твоему разумению и замыслу. Пусть будет для примера следующая польская песнь «Боже ласкавый»:

256



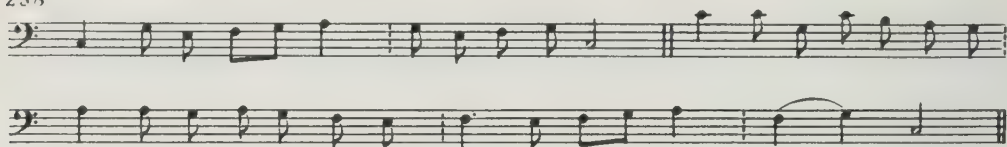
Здесь сначала написан альт, а потом подложен бас, например, так:

257



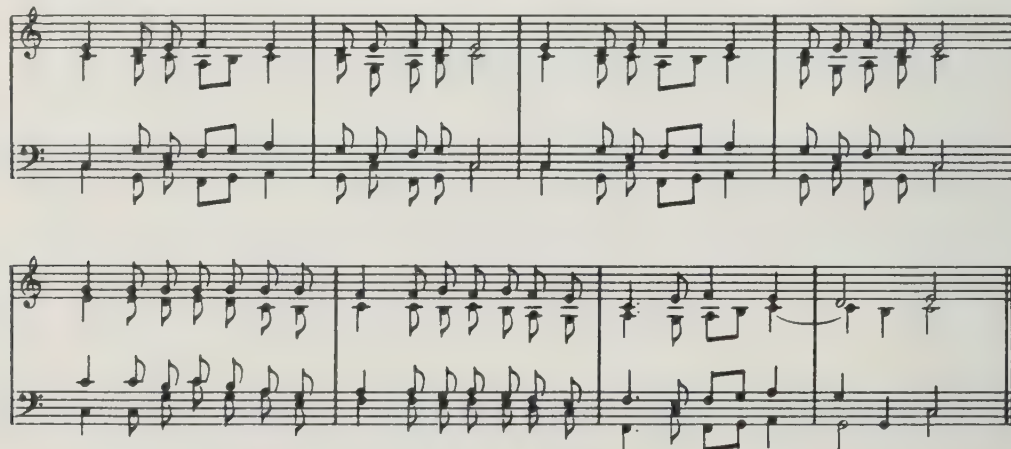
Не только стихи осмогласные можно перекладывать с баса⁷¹, но и песни, как имеешь тому пример в следующей мелодии, которая есть кант «Мессия прииде во мир»:

258



Здесь видишь в басу мелодию, распределяешь по басовым каденциям, и, имея бас, я прибавляю прочие голоса так:

259



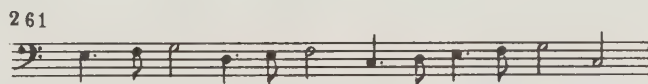
Я не сказал еще о гласах («тонах»), но не по ошибке, а потому, что гласы («тоны, сиречь гласы») принадлежат ирмологиону по чину церковному, которые не имеют коротких длительностей, то есть одного за другим идущих голосов с текстом, что называется «фракт», или иначе «партес». Я же тебя учу музыке, имеющей два тона: *ут* и *ре*, которые именуются веселый — это *ут* и печальный — это *ре*⁷². Так же помни и о третьем, который бывает в середине произведения, но не в начале⁷³.

с. 125 Кварты и сексты именуются по-гречески тритоны, то есть необыкновенные ноты.

Красивейшее восходящее движение, какое только существует, образуется от смешения с нисходящим в начале. Пример:



Такое же красивейшее нисходящее движение образуется смешанно [с восходящим] и может использоваться в басу или каком-либо другом голосе, хотя бы многократно, особенно же по прилагаемому примеру или ему подобному:



Пункт, то есть точка, когда стоит при двух тактах, то равен такту, при такте — равен половинной ноте, при половинной ноте — четверти. Однако знай, что временами точка стоит при четверти и считается за шестнадцатую («дважды связанная»), например*:



с. 126 Подобно этому бывает, что точка стоит при половинной ноте и считается за восьмую ноту («за четвертку раз связанную»), пример чего пусть будет такой:



* В примерах 262, 263, 264, 265 ритм записан по старинной системе, существовавшей еще и в XVIII веке: точка у ноты обозначала продление не только на половину, но и на четверть величины ноты.

c. 127

c. 127

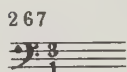
265

c. 128

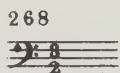
266

384

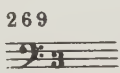
Большой трехдольный размер обозначается так:



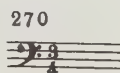
однако обычно так пишут:



Малый трехдольный размер так обозначается:

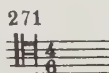


или так:



с. 129

Когда кончается «пиканда», то пиши такие знаки:



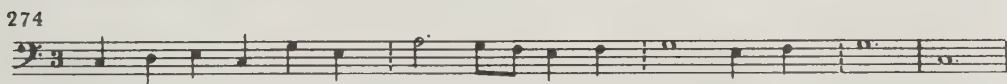
Например:



Большой трехдольный размер можно перевести на малый, малый же, наоборот, на большой. Пример:

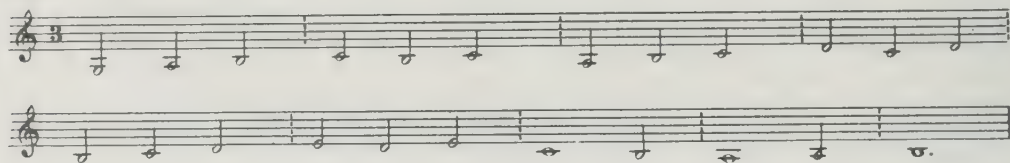


Превращение в малый:



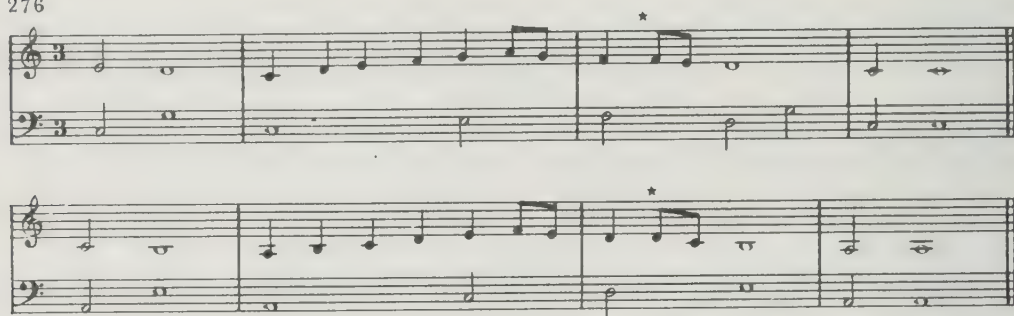
«Пиканду» можно превратить в трехдольный размер, например:

275



Песни временами излагаются сначала в веселом тоне, в конце же — в печальном, например:

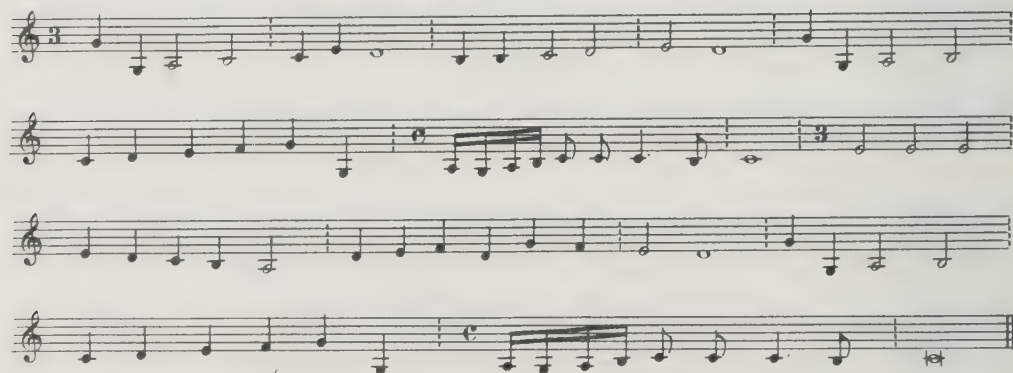
276



с. 130

Начальное («способствующее») движение на октаву встречается в песнях, а также и в концертах. Если хочешь «трудно пение писать», то его можно начать этим движением; пример описываемого начала ⁷⁴:

277



* В оригинале и копиях описка в ритме: 

О ирмологионе Пояснение

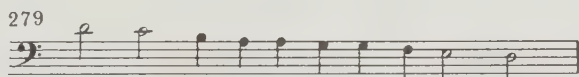
Поскольку и ирмологион это часть музыки, он достоин того, чтобы о нем здесь вспомнить, ибо и он в основании имеет те же звуки *a, b, c, d, e, f, g*, но такта он не имеет и подчиняется не концертному, но естественному правилу.

л. 58

Рассуждая о нем, я говорю, что ирмологион* плохо пишут и так же плохо поют, например, эта мелодия первого гласа написана неверно:



И этот неправильно поет, как и тот неверно написал, потому что на *f* надо было бы поставить диез *fismi* так: \sharp . И так было бы *ми*, а не то, что видишь без диеза. В это время нужно бы петь так:



И так правильно и по музыкальной грамматике будет, если в простом тоне поставишь на *f* диез *fismi* так: \sharp . И тогда будет мелодия в смешанном тоне — простом и диезном; для примера даю исправленное:



л. 58
об.

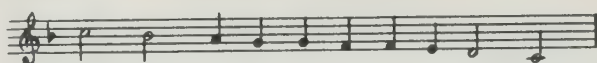
Говоришь, что в ирмологионе не ставятся диезы,— отвечаю: не ставятся, потому что не умеют ставить⁷⁵. Если не хочешь применять диезы, то напиши эту ирмолойную мелодию в бемольном ключе в каком-либо голосе — в дисканте, в теноре или в альту. Для примера пусть будет тебе тот же вышеприведенный образец:



* Отсюда до знака §§ всё излагается по рукописи ГПБ (Q.XII. № 4, л. 58—63 об.), так как в Памятнике этот раздел отсутствует.

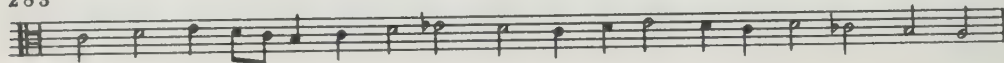
Перелагаю его в бемольном дискантовом ключе:

282



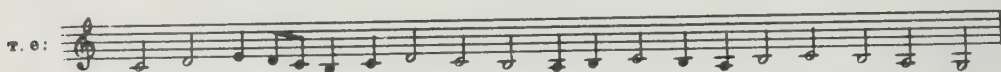
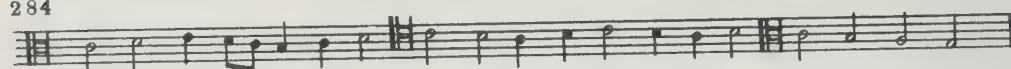
Против правил музыкальной грамматики и то в ирмолой-
ном пении, что вместо ключа **И** выставляют бемоль **б**
и такие замены делают неправильно, например:

283



На самом деле надо так:

284



л. 59

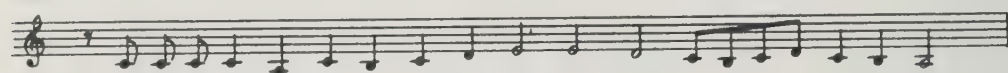
Ноты и напевы ирмолойные, которые не имеют тактового размера, можно привести к нему чрез введение половинных пауз, трехдольности, четвертных пауз, пауз в полтакта, чему примером будет следующий ирмолойный напев:

285



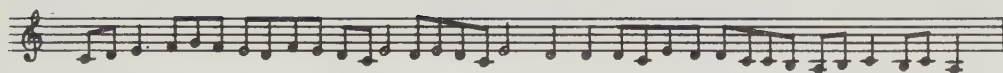
Переведи его в правильный такт, введя восьмую паузу, и получится правильное тактовое строение:

286



Или через добавление четвертной паузы.
Пусть прежде будет ирмолойный напев без такта:

287



Я же его перевожу на правильный такт, вставив четвертную паузу:

288

л. 59
об.

Когда нельзя ни четвертную, ни восьмую паузу применить, тогда можно уместить в трехдольный размер. Например, пусть будет «Пасха священная» сначала по ирмологическому:

289



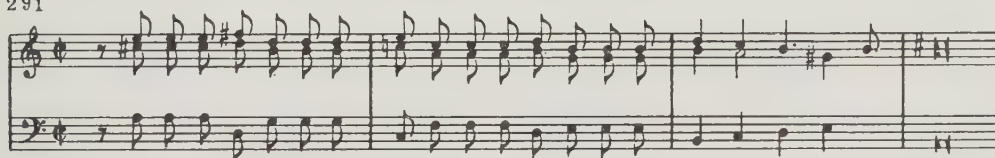
Я же перевожу ее в трехдольный такт следующим образом *:

290



Если хочешь, то можешь сложить концертную форму с каким-либо восходящим или нисходящим движением. Но можно употребить и неконцертное пение, чтобы пели все вместе, например ⁷⁶:

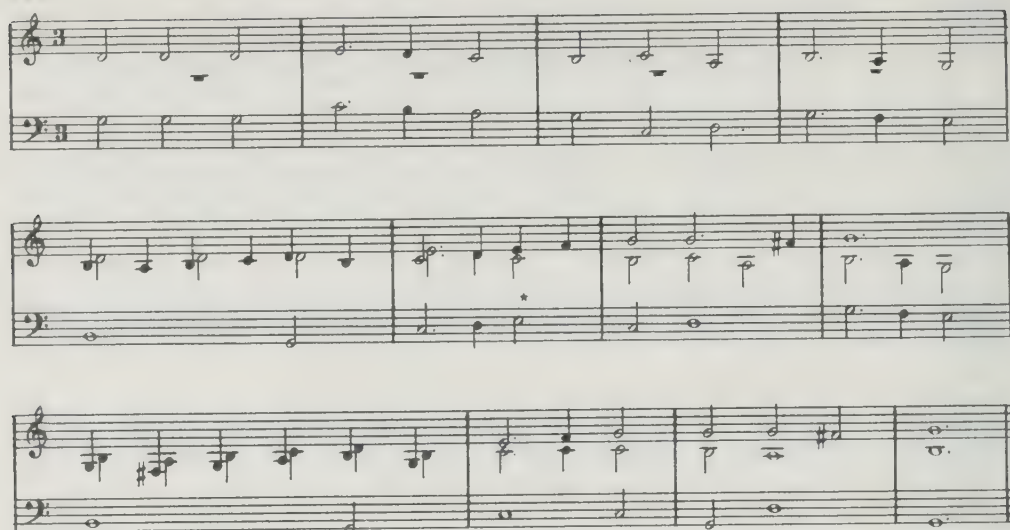
291



л. 60

Временами естественное [неконцертное] пение можно разложить на концертное:

* Нота *ре*, проставленная в скобках, в оригинале пропущена.



Ошибочно, когда в басу выставляешь диез, где он не требуется, этим отличаются невежды, переключивающие латинские произведения для русских хоров, когда в органном басу композитор написал диез для органиста, чтобы он взял с этой нотой диезную ступень. Он же, невежда, не зная вещи, для своего хора пишет диез, например:

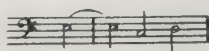


л. 60
об.

Здесь композитор поставил диез на *a* не ради того, чтобы было *aismi*, но для того, чтобы органист со звуком *a* взял на органе гармоническую ноту («согласие») *cismi*. Если бы этот перевод был правилен, то надо было бы и цифру, стоящую при знаке, тоже приписать⁷⁷.

Текст, который берешь для музыкальной композиции, нужно обдумать — какое у него содержание, о чем я выше говорил, потом нужно его расположить согласно преподанному тебе учению. Если неудобна естественная гармоническая форма, то прибегай к концертным правилам, или к способам начала, к восходящим и нисходящим формам, а также к паузам в такт, полтакта, четверть и восьмую, к трехдольному размеру; к веселой, печальной и смешанной ладовой системе. И так напишешь музыку если не тем, то другим способом.

* Тут, вероятно, описка — так было бы вернее:



О эксордини, то есть о начале композиции

л. 61

Эксордиум, то есть начало, нужно знать — как изложить. Пусть будут для начала целые ноты, или половинные, не плохо если и четверти. Для примера возьмем стих «Слава отцу и сыну» с целой ноты:

294



Во-вторых, с половинной ноты:

295



В-третьих, с четвертной ноты:

296



В-четвертых, с восьмой:

297



л. 61
об.

В-пятых, с шестнадцатой:

298



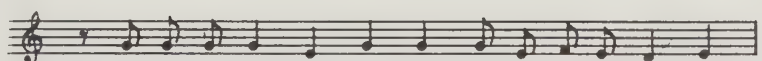
В-шестых, с четвертной паузы:

299



В-седьмых, с восьмой паузы:

300

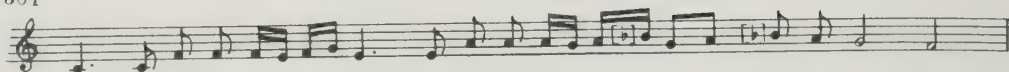


* В рукописи ГИМ, Син., № 777, так:



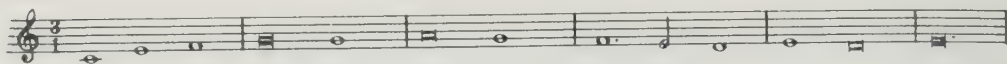
В-восьмых, в ритме с точкой:

301



В-девятых, в трехдольном размере⁷⁸:

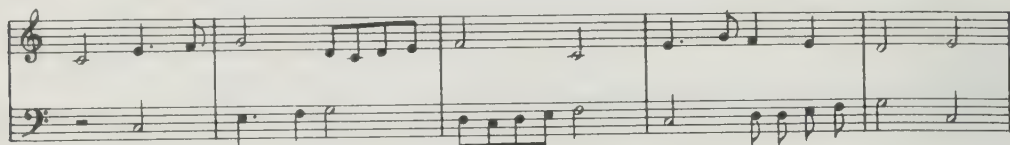
302



л. 62

Можно изложить начало стиха и в пунктирном ритме, или в коей-либо форме восходящего или нисходящего движения. Для примера:

303



Когда же смысл текста не позволяет начинать в двух или трех голосах последовательно, то начинай всеми вместе.

Об амплификации, то есть о расширении композиции

Расширить композицию можно так, как я писал в разделе о эксординуме, однако более всего — повторением слов («речи повторяюще») или посредством ладово обращенной формы и трехдольного размера, а также по правилам [восходящего или нисходящего движения]. Для примера пусть будет повторение слов⁷⁹:

304



л. 62
об.

Вот пример ладового превращения:

305

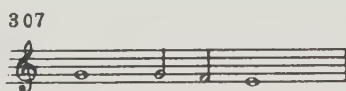


* В рукописи ГИМ, собр. Забелина (л. 72 об.) так: 

Или вот родственные перемещения: первоначально в теноре *дсоль*:



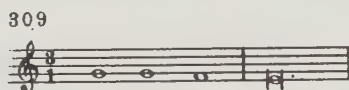
Я же, расширяя композицию, помещаю родственное *гсоль* в альту так:



или же перевожу в трехдольный размер то же *дсоль*:

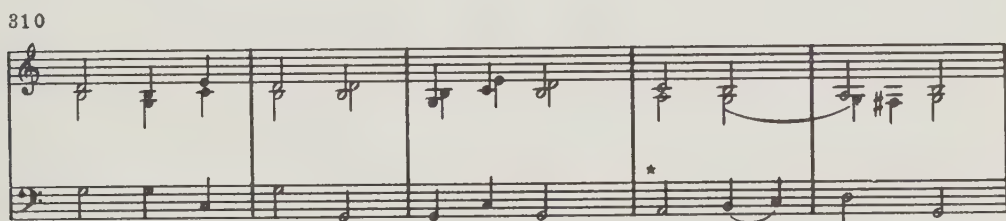


В альте также помещаю расширение, изменив четырехдольный размер на трехдольный в тех же нотах *гсоль*:



л. 63

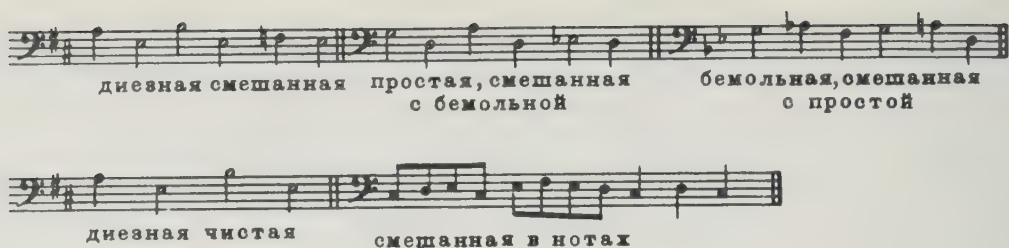
Временами расширению служит и такой прием, когда то, что пел первый какой-либо голос, потом передается во второй. Пример ⁸⁰:



«Хоралное пение» красиво излагается, когда некоторые голоса концертируют, один же из них имеет протянутую ноту по отношению к басу в сексту, или в октаву, или в квинту. Пример ⁸¹:

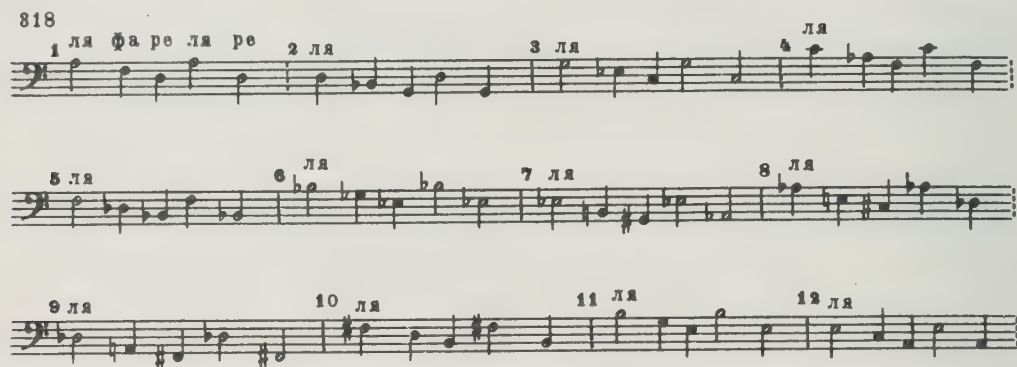
* В рукописи ГИМ, Син., № 777 (л. 108 об.) так:





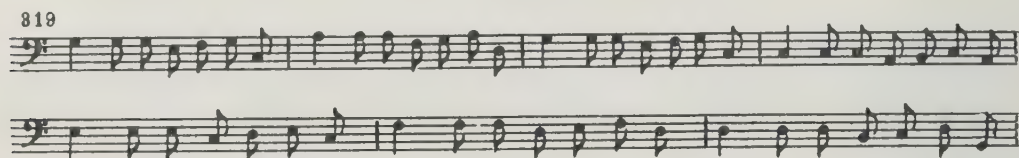
Глас грома твоего в колеси,
Безначальное, и бесконечное.

с. 134 Первый круг был примером веселого тона, следующий же пример — печального. Знай, что так можно сочинять от всех звуков — и от *ут*, и от *ре*, и от *ми*, и от *фа*, и от *соль*, и от *ля*. Пример ⁸⁴:



«Образ колесо пришельцем на земли»

с. 135 В приведенных кругах видел, что одно построение может проходить через все буквари: начав от простого — к бемольному и диетному. Ниже увидишь четырехугольник, в нем пример того, как смешивается веселое с печальным и печальное с веселым. Это, например, так:



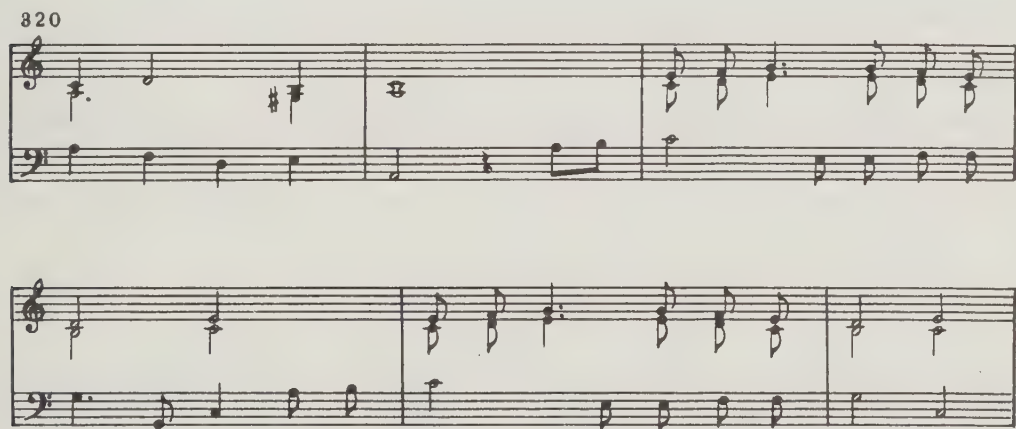
Единожды (о чудо!) мати всегда дево,
весть ти брака архангел приносит: (что же)
требе есть на брак мусикии: имаши нашу: за сия
даждь нам слышати в небе ангел лики ⁸⁵.

c. 136

Когда хочешь какую-либо композицию, вокальную или инструментальную, записать («превести на ноты»), тогда обдумай, к какому тону она принадлежит — веселому, печальному или смешанному, и к какой системе — простой или бемольной. Определив это, рассуди — есть ли в этой композиции размер («такт») или нет размера, как бывает в знаменном или троестрочном пении. Потом реши — можно ли записать в трехдольном или нетрехдольном размере и какими нотами — целыми, половинными, четвертями или восьмыми. И так, все это имея в уме, лучше переведешь на ноты. Он же * пусть поет или играет не быстро, потому что если он будет быстро петь, то не только невозможно переводить, но и нельзя будет записать напетого тебе пения, ибо кто может уследить за чужой мыслью? Представь писца, хотя бы скорописца, он не так быстро пишет, как можно говорить. Такое пение записав, лучше определишь, какого оно тона — простого или бемольного.

c. 137

Хороший способ начала в сочинении концертного произведения, при котором бас, соревнуясь с прочими голосами, переходит из одной октавы в другую. В этом способе сочетаются приемы кадансирования и октавного начала, например ⁸⁶:



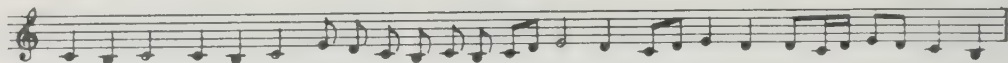
Временно оставив сочинение какого-либо высокого голоса, напишу второй голос в путном пении⁸⁷, например:



* Подразумевается, что ученику кто-то диктует.

с. 138 Тот первый голос, который был временно оставлен, пусть будет такой ⁸⁸:

322



Присмотрись к исполнению и увидишь, что во втором [нижнем] голосе лучше передал мелодию, нежели в первом [верхнем], и второй лучше может обойтись без первого, чем первый без второго. Пой и рассуждай, и увидишь, что иначе не может быть.

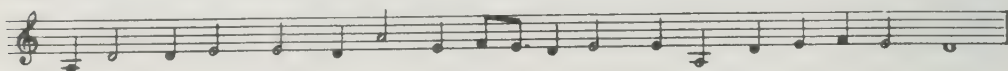
Ты имел уже достаточно образцов ладового обращения, однако и следующий будет неплох для лучшего твоего понимания. Излагаю «Иже херувимы» то, что написал в веселом тоне, в тоне печальном. Итак, пусть будет прежде в веселом тоне:

323



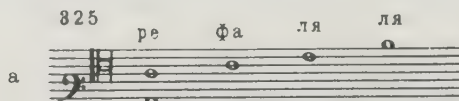
с. 139 Я же перевожу его в печальный тон, применяя правило ладового обращения, так:

324



О тонах

Тоны задавать голосам хора можно тогда, когда понимаешь, что звук *а* согласуется со звуком *с* и со звуком *е*; то же и на прочих звуках. Я же ради твоего лучшего понимания — как голосом задавать тон — здесь на многих линиях, то есть черточках, изображаю. Пусть будет первый пример:

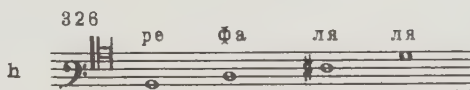


Здесь видишь то же самое в задавании тона, что и в конкордациях.

Начальный тон, по-латыни инцепто, по-славянски же начало пения, хорошо обученным певцам не требуется задавать так: *ут, ми, соль*. Нужно только пропеть звук с его названием, который стоит в басу, например: *гут*. Если же это не знающие вокалисты («васалисты»), то на *g* раздавай им тон, как хлеб в рот или как младенцам молоко: *ут, ми, соль* и еще *соль* на октаву, и еще старшему юноше — второму басу — октаву *ут*.

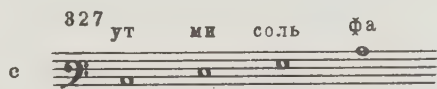
Для задавания тона от какого-либо звука нужно знать: какие голоса у певцов — высокие или низкие; во всем должны быть мера и предел по изложенному выше.

На звук *h*, то есть *бми*, в простой системе не всегда и даже никогда не задается тон, кроме как в латинском пении, то есть в органе, чего я, хотя многие годы пел и руководил хором («поюще и мастерствующе»), мало видел и сам не сочинял, разве лишь в чистом диэзном (иногда и в смешанном) тоне. Пример:

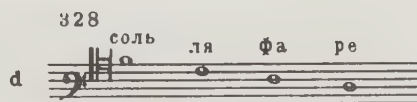


Здесь тоны раздаются сверху так: *ми, ми, соль, ми* или так: *ля, ми, соль, ми*, где не будет *hми*, но только *hлями*. И в это время всегда со звуком *h* должно быть *fismi* или еще и *dismi*.

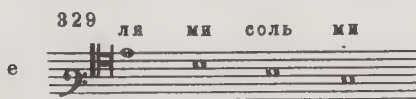
На звук *c* сверху тон раздается так: *фа, соль, ми, ут* или так: *фа, соль, ля, фа*; вверх от тенора или высокого баса: *ут, ми, соль*. Пример:



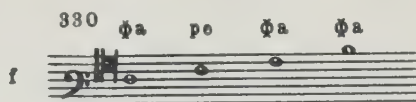
Или сверху раздавай так вниз к басу: *фа, соль, ми, ут*.
На звук *d* тон раздается сверху так: *соль, ля, фа, ре*. Пример:



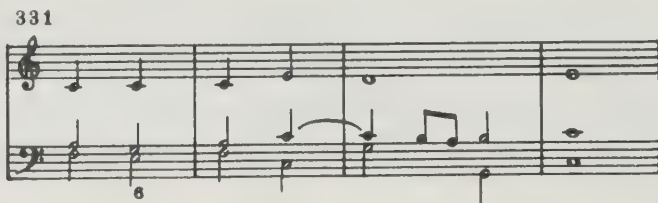
На звук *e* тон раздается так: *ля, ми, соль, ми*. Пример:



На звук *f* в простой системе тон раздается сверху так: *фа, ля, фа, фа* или от баса вверх так: *фа, ре, фа*. Пример:

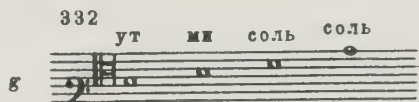


с. 143 Когда со звука *f* в простой системе от баса раздаешь тон, так же можно раздать, как и в бемольной системе на *f*: *ут, ми, соль*, потому что раздаваемые тоны аналогичны и в бемольной системе кроме того, что на *h* не полагается бемоля, как и на *e*. Пример:



Здесь видишь сходство с бемольной системой кроме того, что в теноре нет бемоля на *h* и в басу нет бемоля на *e*.

На звук *g* в простой системе тон нужно задавать так: от баса вверх — *ут, ми, соль* и сверху вниз — *соль, ми, ут*. Пример:



с. 144

О тонах бемольных с одним бемолем

В бемольной системе, имеющей один бемоль, редко раздается тон на звук *a*, как и в простой системе — *hми*.

На звук *b* в бемольной системе тон задается так же, как в простой на *c*.

На звук *c* тон задается в бемольной системе так же, как в простой на *d*.

На звук *d* в бемольной системе тон задается так же, как в простой на *e*.

с. 145 На звук *e*, где есть бемоль, в бемольной системе нужно задавать тон так же, как в простой на *f*.

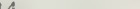
На звук *f* в бемольной системе с одним бемолем тон задается так же, как в простой на *g*.

c. 146

333 ре Фа ля ля

334

ут ми соль соль



335

Handwritten musical notation on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. A double bar line is present near the end of the piece.

388



A musical exercise on a five-line staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

387

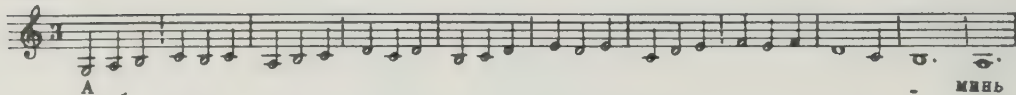
● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

338

c. 147

401

339

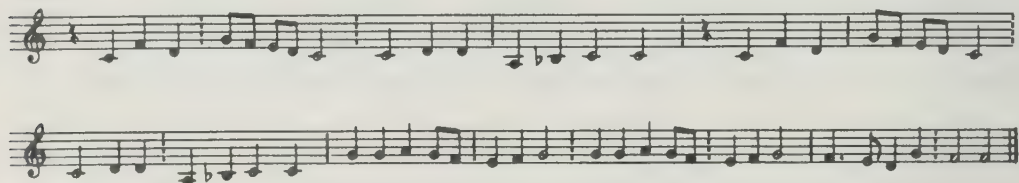


Эту грамматику нельзя сравнивать с прочими, написанными малосведущими людьми, которые собирают примеры красивого пения, но не знают — по каким правилам оно сочинено. Эта же моя грамматика излагает правила — с чего начинать и как сочинять музыку, и если в чье-либо чужое произведение вникнешь, то узнаешь — чрез какое правило написано творцом.

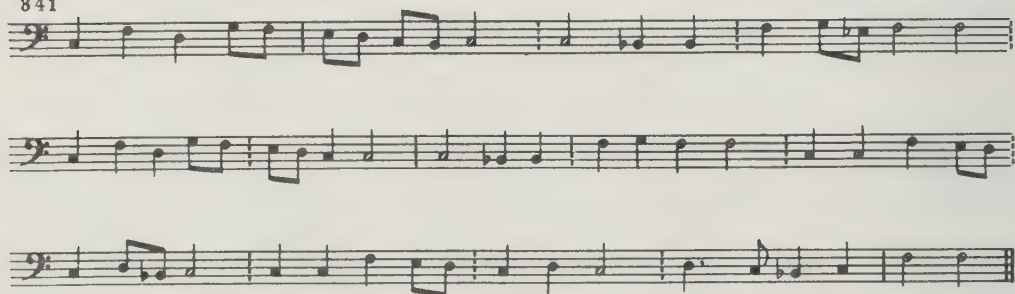
с. 148

Песни и псалмы можно обрабатывать, применяя какое-либо правило восходящего или нисходящего движения, а не только простую гармонизацию («естественное правило»). Например:

340

Бас ⁹¹:

841



Здесь, в этом примере, четыре приема: первый — четвертое правило восходящего движения, второй — общий размер не везде выдержан, третий — система смешанная, простая с бемольной, четвертый — необыкновенная [несовершенная] каденция.

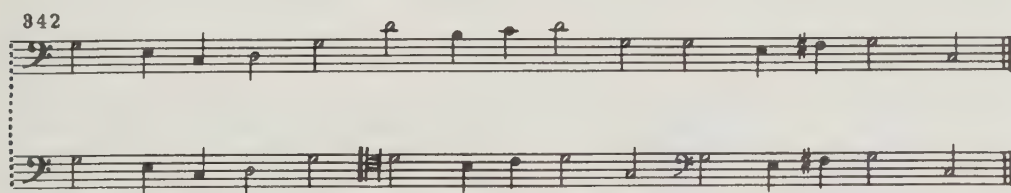
с. 149 Говорил я о двух линиях и об одной, что на них можно записывать музыку, но тем более на четырех и на трех.

Говорил, что со всякого звука можно начать произведение — от *ут* и *ре*, и *ми*, и *фа*, и *соль*, и *ля*. Это на органе. Смотри в музыкальных букварях, например, в диэзном: напишешь *a* и положишь с ним *сфaut*, будет *дре*, положишь *cismi*, будет *аут*, или в четырехбемольном *фляре*. И так любое обозначение, «нота едина во всех, и во всех едина».

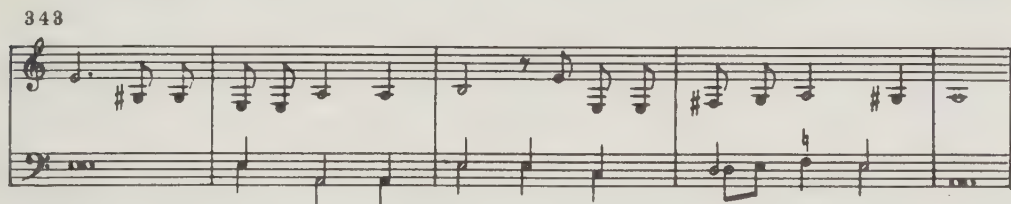
Не только с нот *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* сочиняешь на органе и *ут*, и *ре*, и *ми*, и *фа*, и *соль*, и *ля*, но и с диэзов и бемолей сочиняешь так же и *ут*, и *ре*, и *ми*, и *фа*, и *соль*, и *ля*.

с. 150

Транспозиция по-латыни, по-славянски же переложение в ключах или из-за высокой или из-за низкой тесситуры, например:



Нужно знать, что когда только один какой-нибудь голос напишешь с басом и если добавишь другие, то получается некрасиво и мелодия затмевается. Например, пусть будет такой образец:



Здесь, если к тенору и басу добавишь другие голоса, то будет некрасиво.

с. 151

Говорилось, что форму в концерте можно расширять, особенно путем применения правила ладового обращения. Это то, когда первоначально был тон веселый, потом же в расширении — печальный, или, наоборот, веселый после печального. О чем говорю, вот тому пример⁹²:



Как восходящее и нисходящее движение меж собой чередуются, так и естественное [гармоническое] изложение может быть соединено с концертным и концертное — с естественным. Вот такой пример *:

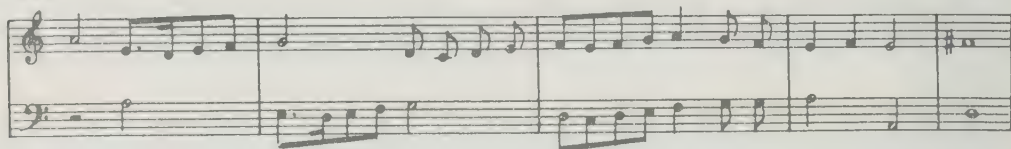
345



с. 152

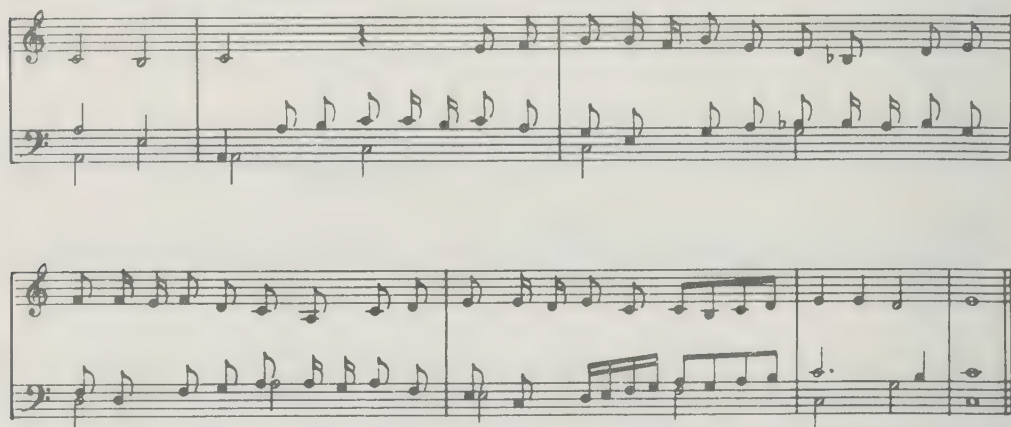
Или такой:

346



Иногда можно скрыть правило — это когда оставишь альт или какой-нибудь другой голос и положишь органнй бас с высоким басом, как, например **:

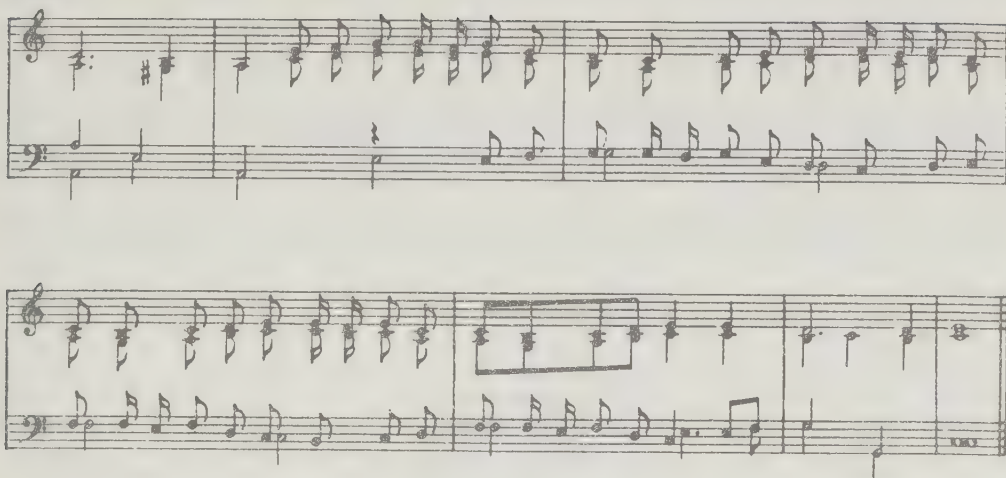
347



Здесь открою правило — это будет «разложение пения», о котором уже имел учение:

* В оригинале и рукописи ГПБ по ошибке в такте 1 в верхнем голосе вместо *ми* повторено *фа*: это нарушает имитацию.

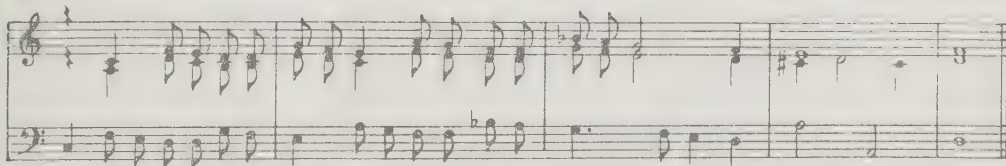
** В такте 3 в оригинале есть ошибки: в среднем голосе вторая восьмая *ре*, хотя в последующих тактах всюду ход на терцию вниз и, следовательно, должно быть *ми*; в верхнем голосе аналогично вместо *си-бемоль* было написано *ля*.



Здесь видишь четвертое правило восходящего движения и шестое — со вторым басом.

с. 153

Разложение бывает двойное: одно обыкновенное, другое необыкновенное. Обыкновенное это то, когда концертируют какие-либо голоса — или альт, или тенор, или дискант — с басом. Например:



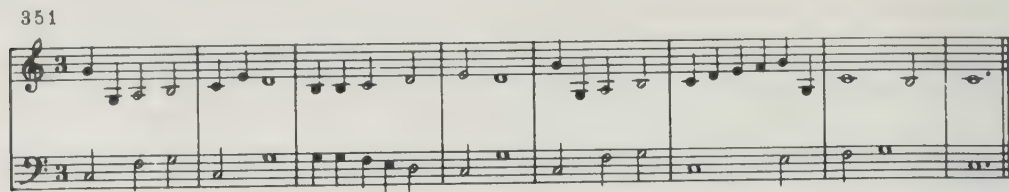
Необыкновенное же разложение это то, когда в пределах того же правила разные голоса концертируют, бас же исполняет вне этого правила свои основные тоны. Например:



с. 154

Когда не можешь понять — какая форма восходящего или нисходящего движения в композиции (по пословице «всигор убегай и зри Андреа») — прибегай к правилам на-

чала. В них легче разобраться, но всегда помни преждесказанное, например:



Здесь видишь октавное начало.

Подписывая бас к мелодии какой-либо псалмы или к знаменному напеву, нужно рассудить — к какому тону музыки они принадлежат: печальному или веселому. Пропев с другим певцом, узнаешь бас, нужный «под путь». Пусть теперь будет примером песнь «Похвалу принесу»⁹³ — здесь тон печальный *:



с. 169

Хорошо запомни («Во глубочей имей себе памяти») эти мои наставления, помни и то, что тебе дано десять талантов, и наказываю, чтобы и другим их передал, разъясняя и давая переписывать, и не уподобился бы евангельскому рабу злomu, который зарыл в землю талант своего господина. Ибо велика хвала господня — твори (приобретешь вторые пять талантов) для его большей хвалы. Возьми пример с меня — что я сделал и как (хотя и недостойн полученного от него дарования) во славу его трудился. Ты не обленись сердцем и устами, но трудись, как я трудился в изложении моей грамматики. И так вместе со мной от вседержителя получишь награду в небе и здесь, какую нам подаст спаситель.

Сказанному и следующему внимай!

Знаешь, что воды моря неисчерпаемы: будет не только бочками («делвами»), но и столь большими чанами («чопами») ⁹⁴ в глубину («высоту») и в ширину в таком исчислении на сажени, как 1 000 000 000 000, — черпая, никогда не вычерпашь. Так и учение. Но еще говорю о первой и последней

* После примера 352 в Памятнике идут страницы 155—166, вплетенные неправильно; с. 167—168 при пагинации пропущены.

причине — любви ради и хвалы господней не забудь и прочих, более же всего сирот, поучать («сирых поучати»).

с. 170

Музыка прошла большой путь развития. То, что сначала было не сделано, мало-помалу достигнуто позже, чего один творец не мог достичь (как и в философии: смотри Платона, но смотри и Аристотеля), то нашли другие. Прежде была гаммаут, после же пополнена гаммасольют, по-латыни же гсольют. Боэций ноты хорошо передал в следующем гимне по-латыни:

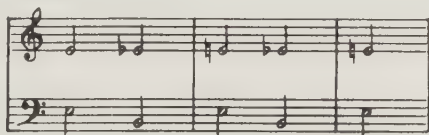
Утквеант фибрис
рецитаре фирмис
мира санкторум
фамули туорум
солве поллютис
лябиис реатус⁹⁵.

По-славянски это так: «Да возможем хвалити чюдеса, боже наш, святых твоих раби твои, развяжи устен скверных прегрешения узы».

с. 171

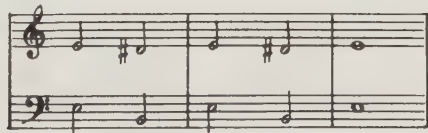
Временами вместо диеза *dismi* ставят бемоль на *e*. Это из-за того, что на органе органист берет на одной и той же клавише и *e* \flat (бемоль) и *dismi*. Пример:

353



что по существу должно быть так:

354



Я уже изложил где и какие диезы сначала писать, когда сочиняешь в диезном тоне. Однако знай и то, что более всего диезы нужны для веселого тона (хотя бывают и в печальном), как *асольют* и *дфаут*, однако пишутся со звуком *cismi* и со звуком *есольре* и звуком *фислями*. Это необычно, потому и в органных сочинениях, не говоря уже о гортанном пении, исполняемом без органа, не часто увидишь.

Против правил музыкальной грамматики и то, когда на шестнадцатой ноте пишут диез и бемоль:



Это может быть в морденте или в трели на органе и в [певческом] голосе. Мордент игран бывает на органе двумя пальцами, задевая нижнюю ноту, трель же берется на органе двумя пальцами с верхней нотой. В этом заключается различие мордента от трели. И еще различие в том, что трель можно исполнить голосом, мордент же пропеть нельзя, он возможен только в игре на органе.

Диезную систему можно превратить в простую или бемольную. Пример:



Я ее превращаю в бемольную или [лучше в] простую так:



Можно какое-либо произведение из простой системы перенести в бемольную или диезную, а также из бемольной и диезной — в простую. Пусть будет музыка изложена так:



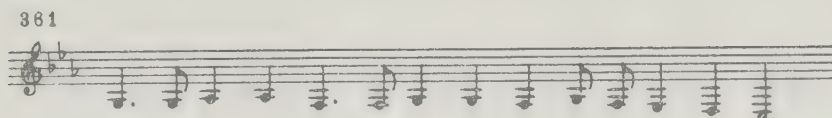
Я ее переношу в бемольную систему с одним бемолем так:



Или от другой ноты с тем же бемолем так:



При трех бемолях перевожу так:



с. 174

Еще раз переношу в бемольную систему при четырех бемолях так:



Теперь в диезную систему переношу так:

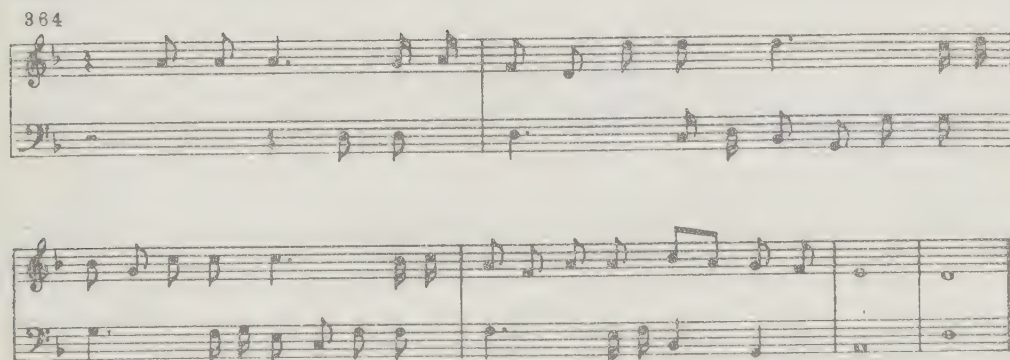


Если усомнишься в этих переводах, то проверь по музыкальным букварям — увидишь, что все сделано точно («истинно быти узриши»).

Нужно тебе знать, что секунды, септимы, кварты и сексты никогда не берутся в начале произведения, так же и в последней его каденции.

с. 175

К октавным начальным оборотам относится и следующий пример⁹⁶:



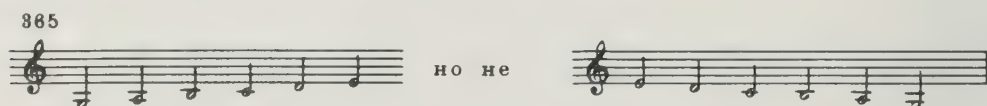
Сочинять музыку может и тот, кто не умеет играть на органе, только должен знать это учение и будет сочинять в совершенстве, ибо есть такие органисты, которые играют на органе, сочинять же не умеют, потому что не знают учения о композиции и от этого недостаточно образованны музы-

кально («несовершенны во основании мусикийстем»), не знают, в чем состоит и в чем содержится сила музыки. Такой музыкант быстро играет на органе, но не знает силы искусства, потому что не знает теории музыки («букварев мусикийских»). В пример можно привести скорописца, быстро переписывающего готовую грамоту, но не могущего сочинить по своему разуму, хотя красиво и скоро пишет. Хорошо уметь быстро читать, однако лучше хорошо понимать — «чти да разумей, играй да внимай».

с. 176

К читателю

Тут уже будучи в конце верных трудов моих, верной от тебя жду награды, ею пусть будет по-христиански молитва друг за друга. Я же про тебя скажу к господу: «Господи, помилуй читателя премудрости, пусть наставник умудрит его во всем». От меня ты слышал о шести нотах *ут*, *ми*, *соль* веселого тона и *ре*, *фа*, *ля* — печального. В своем долголетии пусть поёшь всегда так:



с. 177 Знай, что в пении [музыке] есть начало и конец. Как начинать и что писать в середине какого-либо стиха — об этом учение уже имел, о конце же произведения скажу, что конец венчает («блажит») дело и в конце пусть будет «скорейший подвиг», бесконечному же от нас да будет честь и хвала во веки веков, аминь.

Хотя на этом можно бы и кончить мое учение, но для лучшего твоего понимания и для разъяснения еще добавлю. Прежде всего — откуда началась музыка?

Как уже в предисловии моем я сказал, первой причиной был бог, второй же причиной был Адам — первый певец, который пел, как повествует писание, «седе Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше — увы мне»:

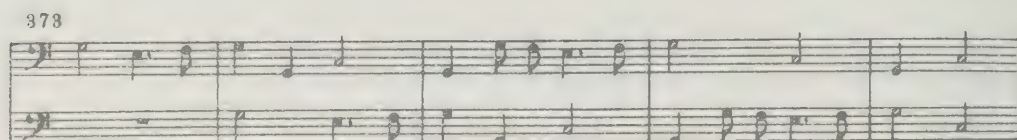
369



с. 179 тоне, я же его при повторении переносу ради расширения в печальный. Пример:



В «хоральном пении», когда хор за хором поет, красиво бывает применить паузу — подразумеваю молчание на целый такт в следующем примере:



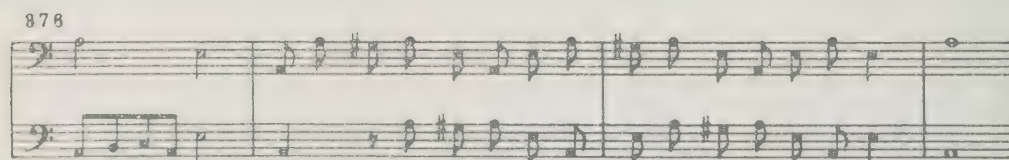
Или посредством половинной паузы с молчанием на пол-такта, например:



с. 180 Или путем четвертной паузы с молчанием на одну четверть, например:



Или через восьмую паузу с молчанием на половину четверти, например:

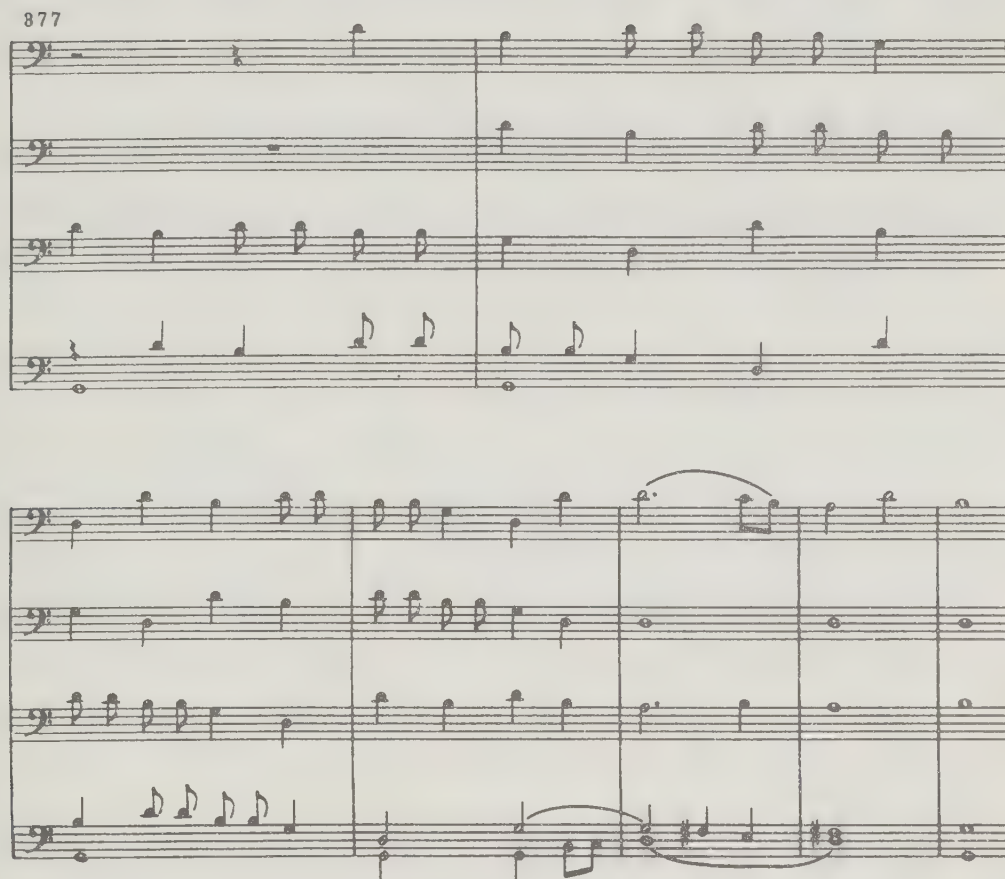


Восходящее и нисходящее движение можно применить не только в трех или четырех концертирующих голосах, но и в восьми и более. Это можно осуществить, применяя паузы

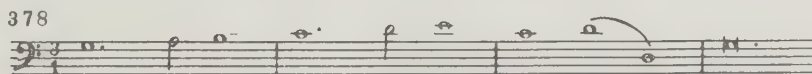
и все другие приемы. Одни будут концерттировать, другие — поддерживать концерттирующую или неконцерттирующую гармонию («согласие»).

с. 181

Лирипилиальное пение красиво получается в концертах или в трех голосах, или в пяти и прочих также, например:



Спрашиваешь меня — что такое бас? Отвечаю. Бас называется от слова «баси», или по-гречески басис, по-славянски же основание, поскольку пение на нем утверждается и основу имеет. Но не думай, что бас это тот, кто низко («толсто») поет, подразумевай же, что бас это тот, кто поет басовые ноты. Это поймешь на басовых каденциях, например:

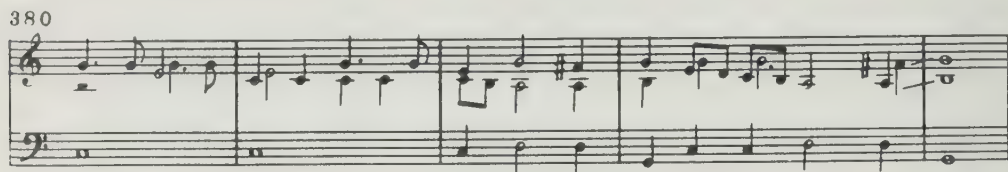


с. 182

Или: не тот есть бас, что низко поет не свои, а дискантовые, или теноровые, или альтовые мелодические обороты, например:



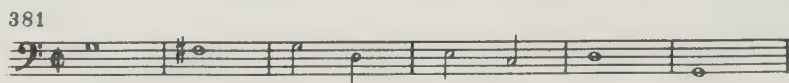
Спрашиваешь меня далее — что такое тенор? Отвечаю так. Тенор называется потому, что это середина, так как имеет средние ноты между альтом и басом. Но случается, что тенор поет выше альта или ниже баса, это хотя много и везде [когда вникнешь] увидишь, но для твоего уразумения привожу пример*:



с. 183 Спрашиваешь меня — что такое дискант? Отвечаю. Дискант голос детский, который поет на октаву выше и потому называется дискант, ибо дискантус — слово сложное: дис по-итальянски, по-латыни бис, по-славянски — дважды, так как во второй октаве (как сказано) поет относительно тенора или альта; кантус — по-латыни, по-славянски же — пение. Итак, когда нет мальчика, то можно его партию петь тенору.

Спрашиваешь меня опять — что такое альт? Отвечаю. Альт это по-латыни альтус, по-славянски высокий, потому что он все голоса, когда нет дисканта (подразумевай — детского тонкого голоса), голосом своим превосходит; в высоких нотах — сосед дисканту, в средних — тенору, далекий сосед басу, как и дискант.

с. 184 И это хороший способ в композиции, когда бас повторяет ходы в целых или половинных нотах, прочие же голоса четвертями концертируют или все вместе поют, а бас дает им основу. Это правило для органа⁹⁷ и называется партитура или партиментум, но для разъяснения привожу тебе следующий пример:



Здесь бас поет, обращаясь к началу вплоть до окончания текста, прочие же голоса поют каждый со своими словами в четвертях, половинных и прочих нотах. Пусть для примера будет стих «Единородный сын». Бас поет вышепредложенную мелодию, возвращаясь к первым звукам для повторе-

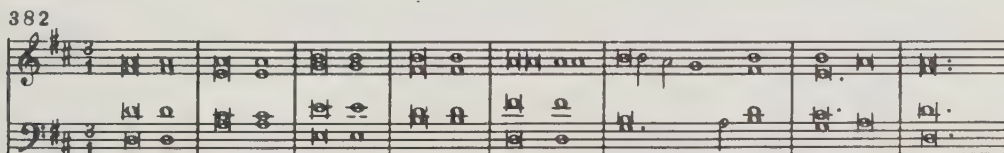
* Перемена тактового размера в оригинале не обозначена.

ния⁹⁸, я же буду петь весь названный стих «Единородный сын», меняя мелодию; так же может быть взят и какой-либо другой стих.

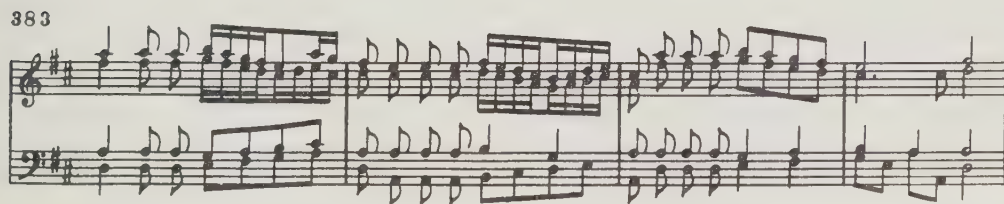
Когда кто-либо не знает — что такое музыка и многих ее форм, то не знает и того, что веселый тон — *ут, ми, соль*, и не знает, что печальный тон — *ре, фа, ля*.

с. 185

Предлагаю здесь примеры диезные и четырехбемольные для твоего понимания. Пример диезный первый:

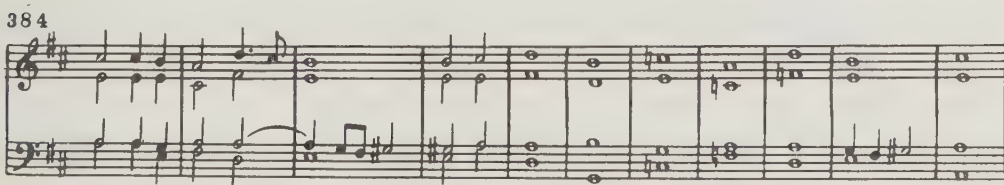


Пример второй⁹⁹:

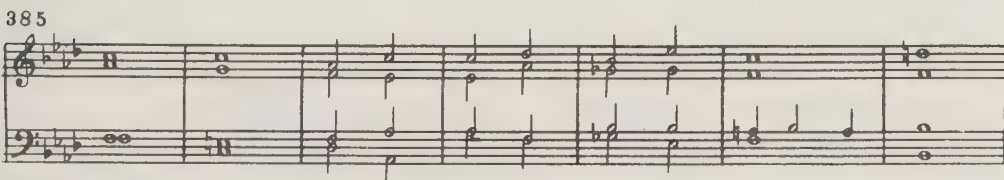


с. 186

Пример третий в смешанном тоне*:



Пример четвертый в бемольном тоне**:



* В такте 4 в оригинале вместо *соль-диез* проставлено *ля*, что не подходит к остальным голосам. Вместо бекаров — всюду бемоли.

** В такте 5 в оригинале в теноре вторая нота *соль* (бемоль), что не вяжется с движением голоса из-за увеличенной секунды.

с. 187

Тоны это не бас, тенор, альт и дискант, ибо тон в таких нотах: *ут, ре, ми, фа, соль ля*, голос же в человеке; тон можно и в уме представить («умом изобразить»), как и читать мысленно, а не только вслух («устнами»), голосом же можно петь («глас же пети совершение имать»). Когда поёшь, то чтобы уши человеческие слышали, что он поет, когда же мысленно поет, а не голосом, тогда нет свершения. Еще отличается тон от голоса тем, что тон бывает разный: или веселый, или печальный, голос же не меняется, оставаясь альтым или тенором, или дискантом, или басом. К тому же: тон предшествует пению, голос же передает его, каково оно есть, — веселое или печальное.

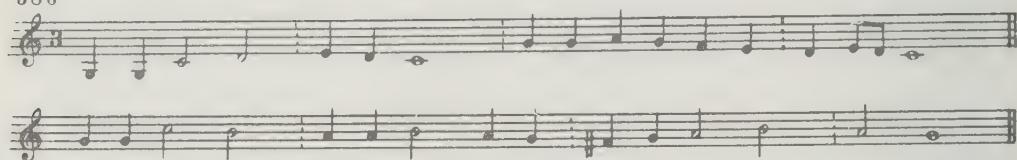
Тоны, как выше сказал, ирмолойные церковные, не относятся к нашему предмету кроме этих — веселого, печального и смешанного, ими ирмолой и всякое пение осуществляется.

с. 188

Сказал о смешанном тоне, что он человеческие сердца возбуждает то к веселию, то к печали. Это поймешь по нотам, где будет в произведении *ре* со многими *ут*, или *фа* со многими *соль*, или *соль* со многими *ля*, или *ми* со многими *фа*.

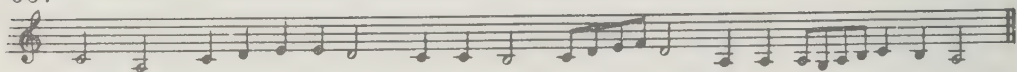
Один тон веселый — мирской, второй — для души. Мирской есть тот, когда тело увеселяет. Например:

386



Для души же — когда душу увеселяет, и этот представляет пение церковное. Пусть будет примером пение на пасху:

387



Здесь если и больше нот *ре, фа, ля*, которые принадлежат печальному тону, однако они смешиваются с нотами *ут, ми, соль* и потому веселят душу, а вместе с тем и тело.

с. 189

Смешанный тон бывает также и в мирских песнях, когда возбуждает душу и тело к веселию, а вместе с тем и к печали¹⁰⁰:

388



Много есть таких учебных музыкальных грамматик, которые несовершенно учат пению и неверны, поскольку и буквы не все приводят, но только *аляре* и *алямире*. Таковые не пригодны не только к завершению, но и к началу учения, и не суть грамматики, а только буквари, которые дают детям для учения *а, б, в* и прочих букв. Грамматики словесные это те, которые учат о восьми частях речи. Так же и предлагаемая грамматика совсем не букварь, поскольку поучает о присущих музыке частях, то есть не только хорошо петь, но и сочинять музыку в пунктирных ритмах («контрапунктах»), в форме концертов, в восходящем и нисходящем мелодическом движении, в чем содержится вся сила творения.

с. 190

Способ учения мастером детей пению

Хочу изложить способ учения мастером желающих учиться пению. Прежде всего наказываю всем, чтобы не учили сначала нотам *ут, ре, ми, фа, соль, ля*, но показали бы на руке латинские обозначения: *a, b, c, d, e, f, g*. Линий столько же, сколько на руке пальцев, рука то же, что и линии.

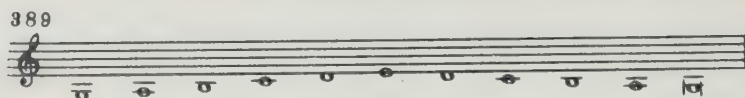
Рука то же что и линии



Рука по альтовому ключу

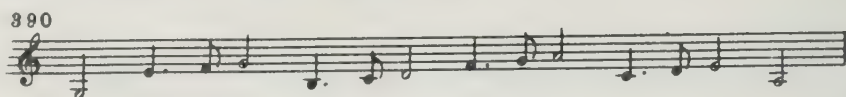
Сему их научивши, покажи им ключи, от которых ноты в пении отсчитываются, и латинские обозначения.

с. 191 Когда же это поймут, тогда предложи им петь *ут, ре, ми, фа, соль, ля* по линиям, прежде всего в целых нотах:



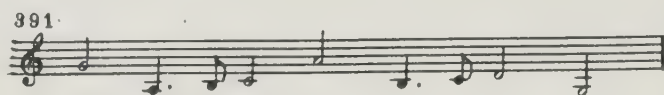
Потом половинные ноты, четверти, восьмые, трехдольный размер и прочие музыкальные примеры. И так их правильно и мастерски научая, получишь от бога награду, от людей похвалу и от учеников благодарность. Те же, которые сначала учат без основы, то есть без латинских обозначений *a, b, c, d, e, f, g* прямо с *ут, ре, ми, фа, соль, ля*, или неверно их учат, или просто не умеют. Ты же, опытный мастер, таким не подражай, добейся прежде того, чтобы твои ученики хорошо научились простому пению и нотам, после же в бемолях и диезах, потому что от простого пения удобно перейти к бемолям и прочее уразуметь.

Для пения септим и секст нужно иметь в памяти октаву. Пусть для примера будут сексты:



с. 192 Здесь, намереваясь голосом перейти на сексту, пусть имеет в памяти октаву и так от нее удобнее возьмет сексту.

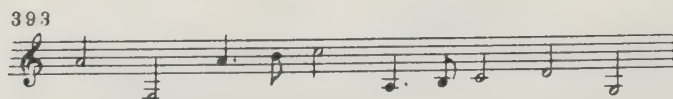
Пример септимы:



Так же и здесь, когда поешь септиму, держи в уме октаву и возьмешь септиму голосом удобно и хорошо. То же и в нонах сохраняй; пример:



То же самое и в децимах:



Так же в ундецимах и далее.

с. 193

Еще скажу, что когда учишь их (учеников.— Вл. П.) пению, то нужно им рассказать — что такое музыка и какие она имеет многочисленные формы, что она бывает веселая, печальная и смешанная, научи еще их и что такое бас, что такое тенор, что такое альт, что такое дискант, как складывается трехдольный и нетрехдольный размер, что такое пауза — целая, половинная, четвертная, как их выдерживать, покажи восьмую, шестнадцатую, тридцатьвторую. Если же научить их (учеников.— Вл. П.) размерам такта трудно из-за их непонятливости («косного оных же разумения»), то напиши им ноты с тактовыми чертами:



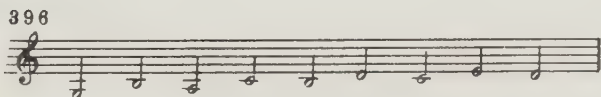
с. 194

Если же сначала плохо понимают ноты вместе с тактовым размером, тогда научи их прежде одним нотам без размера, а после того, как поймут ноты, проще будет их, непонятливых, научить уже и с тактовым размером.

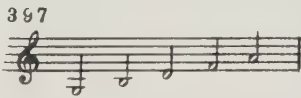
Ступени учебного пения:
Ступень первая, в восходящем движении:



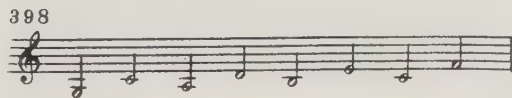
Ступень вторая:



Ступень третья:

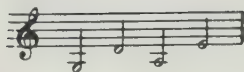


Ступень четвертая:



Ступень пятая:

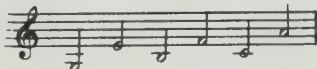
399



с. 195

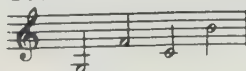
Ступень шестая *:

400



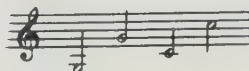
Ступень седьмая:

401



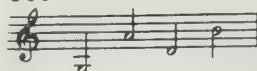
Ступень восьмая:

402



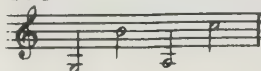
Ступень девятая:

403



Ступень десятая:

404



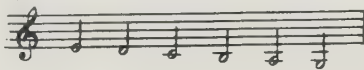
И так их уча, можешь дойти до пятнадцатой ступени и далее, насколько голос может вверх пойти.

с. 196

Ступени нисходящего движения.

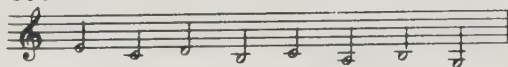
Ступень первая:

405



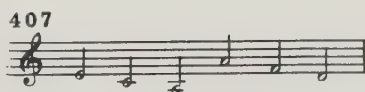
Ступень вторая:

406



* Третья нота, вероятно, должна быть ля, чтобы получилось движение на сексту, так же и в примере 403, чтобы получилась нона.

Ступень третья:



Ступень четвертая:



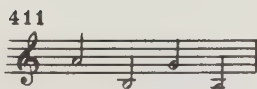
Ступень пятая:



Ступень шестая:



Ступень седьмая:



Ступень восьмая:



Ступень девятая:



Здесь также и прочие ступени, сколько могут вниз петь, своим ученикам покажешь.

Когда поешь, то рассуди — как и где можешь показать голос, и так исходи из возможностей своего голоса, чтобы не чрезмерно показывать его силу, а знать — как петь печальное и как веселое. В печальном пении требуется петь умильным гласом, пусть будет тебе в пример такой стих: «Возопих во печали моей», в веселом же пении нужно петь радостнейшим гласом, например: «И со веселием воспойте людие», или смешанно, как, например, стих «Свете тихий»: тут самым ти-

хим голосом нужно петь. Сильным голосом нужно петь, изображая естество стиха, как, например: «велегласно зовуще» — здесь нужно петь голосом самым возвышенным и большим, там же, где концерт, тихим голосом и не всем, где же тутти — там поют звучнее. Однако нужно своим голосом передавать естество вещи, что я уже прежде говорил, как, например, этой: «Господь гордым противится»; здесь естество вещи передается большим звуком, лучше же всего петь басовым голосом, например:

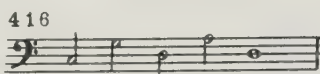


«Смиранным же дает благодать» — здесь и голосом надо петь смиренным, и это лучше всего тенору, дисканту или альту, например:



Спрашиваешь меня, мой учениче, чем отличается тон от музыки. Я тебе так отвечу: тон это то, что задается перед исполнением музыки, например, *ут, ми, соль* или *ре, фа, ля* и так далее, музыка же, то есть музыкальное произведение, звучит после задавания тона и своим пением или игрой ушам человеческим представляет мысль композитора в концерте. Когда задаешь тон *ут, ми, соль* или *ре, фа, ля*, то уши людские не слышат пения до тех пор, пока не запоешь музыку, которая и есть пение.

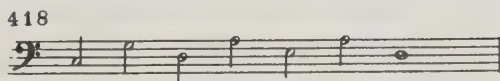
Пение и ноты (звуки.— Вл. П.) бывают двоякие: одни — обыкновенные или, лучше сказать, естественные, и необыкновенные, которые называю [не]естественными. Естественные это те, которые движутся просто:



Неестественные же те, которые пишутся ради красоты пения. То же вышеприведенное будет, например, так:



Или вот естественное так:

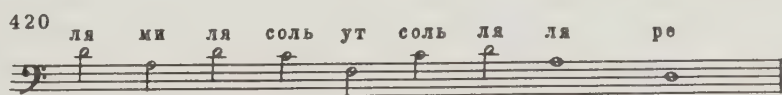


а неестественное так:

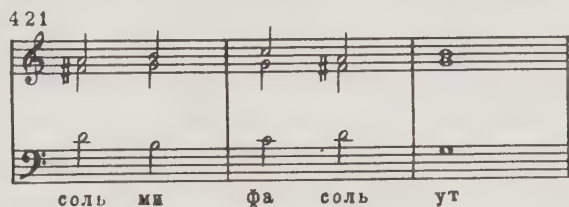


с. 200

Бас высокий [теноровый], когда имеет многократные каденции с *c* на *f*, нужно петь в бемольной системе, и тогда на *h* необходим бемоль в том же или в других голосах. Пример сказанного:

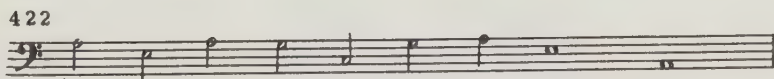


Когда в высоком басу бывают многократные каденции с *g* на *c*, то в прочих голосах не нужно бемоля на *h* и следует петь по букварю простой системы. Вот пример:



с. 201

Для уверенности, если ты сомневаешься в сказанном, переложи партию высокого баса на бас обычный и тогда поймешь правильность. При переложении с *d* на *a* поймешь, что высокий бас относится не к веселому и простому тону, а к бемольному. Пусть будет тот же, что и выше, пример:



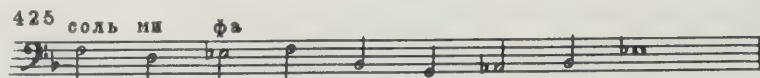
В переложении же, как я сказал, когда много раз бывают каденции с *g* на *c* в высоком басу, нужно петь в простой системе, например:



Если этому не веришь, то переложи вышеприведенное последование в бас по простой системе, например:

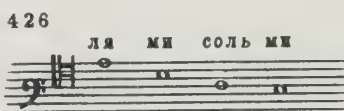


Или в бемольный тон в обыкновенном басу, или в басу, именуемом по-гречески греф, по-латыни же эксцеллент обыкновенный, а в русском народе называемом крыжак. Сказанное будет так, для примера:

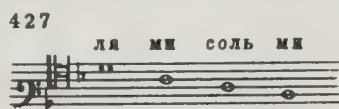


Уже многократно говорил, что когда в басу, то есть в основании, в бемольной системе нет второго бемоля на *e*, то смотри его в прочих голосах. Если же этого найти не умеешь, то значит ты невежда и плохой певец.

Говорил и рассказывал уже, что такое тон и в чем его сила. Силу же существенную (как я сказал в тихоновской мусикии¹⁰¹) вижу в том, о чем говорил — в веселом тоне *ут*, *ми*, *соль* и в печальном *ре*, *фа*, *ля*, посему при задавании тона может быть так: *ут*, *ми*, *соль* или обратно сверху *соль*, *ми*, *ут*; то же и *ре*, *фа*, *ля* может быть сверху: *ля*, *фа*, *ре*. Однако еще раз говорю об этом потому, что в задавании тона нет иного кроме *ут*, *ми*, *соль* и *ре*, *фа*, *ля*. Возьмем для примера *d*. На него нужно задавать тон снизу вверх так: *ре*, *фа*, *ля*, сверху же задавать тон так: *соль*, *ля*, *фа*, *ре*. И знай, что оно не лишнее. Но когда, спрашиваешь, задается тон на *елями*, это же так: *ля*, *ми*, *соль*, *ми*? Отвечаю: в это время нужно или поставить диес *гисми*, или бемольное *длями*, и тогда в простой системе будет *ля*, *ми*, *соль*, *ми*, как в бемольной *длясольре*. Пусть будет пример для твоего научения в простой системе *елями*:



Я же для твоей уверенности превращаю его в бемольную систему *длями*, как там в простой было *елями* так:



Здесь видишь правильность того, что я сказал — что нет других тонов кроме *ут*, *ми*, *соль* и *ре*, *фа*, *ля*, поскольку тон

задаешь вверх от *d*. В *d* же *для*реми это *ля, ми, соль, ми* или *соль, ля, фа, ре*, снизу же вверх *ре, фа, ля, ре*. То же и в прочих латинских обозначениях: в звуках *f, c* или *b*.

с. 205

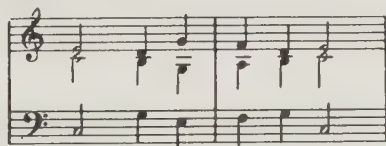
Если хочешь узнать искусного певца и композитора, то он пусть споеет тебе двенадцать раз вверх «душе воздвигнемся», чего нельзя достигнуть в пении и только лишь в игре на органе, — смотри приведенные мною круги, которые видел уже.

Неопытный певец именуется *для*сольре, опытный же — *для*сольредисфаут.

Как сказал о диспозиции, то есть о распределении композиции, как ее располагать уже знаешь: обыкновенная форма, необыкновенная, ладово обращенная или необращенная. Не всегда нужно смотреть, чтобы были квинты или терции, — следует обдумать, как добиться элегантности по-латыни, по-славянски же — красоты. Пусть будет этому такой пример.

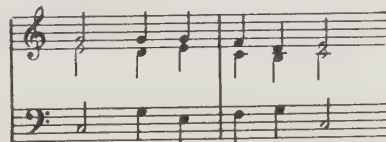
с. 206

428



Он должен бы быть просто таким ¹⁰²:

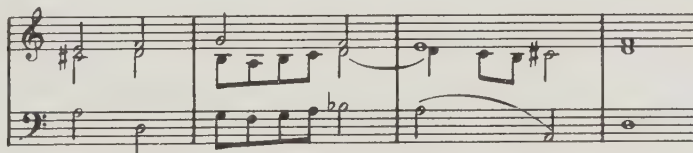
429



с. 207

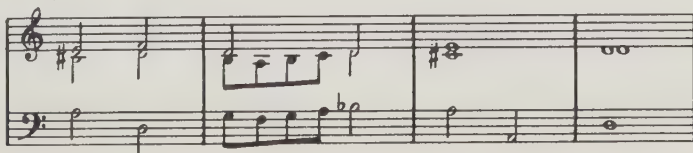
Или вот, поскольку я говорил — оставляй для красоты квинты, — такой пример:

430

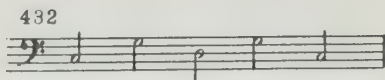


Он должен бы быть по существу таким, например:

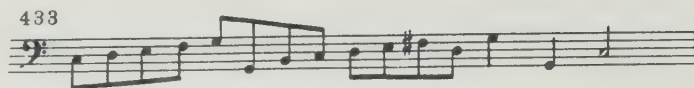
431



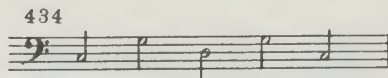
с. 208 Звуки в музыке бывают двойкие: естественные и неестественные, или, иначе скажу, свойственные и несвойственные. Свойственные это те, которые берут без претензий на красоту, например:



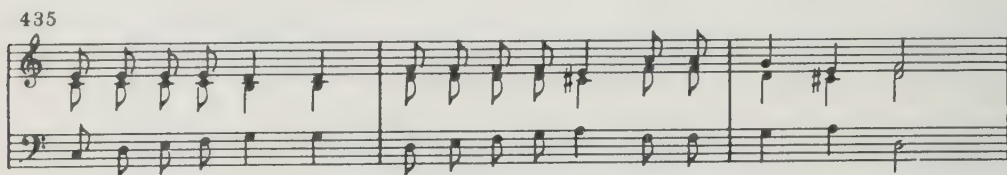
Несвойственные же те, в которых сохраняется то же основание, но для красоты дается движение в скорых или дробных нотах, например:



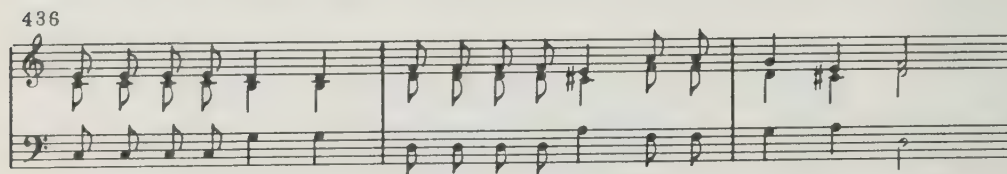
Их нужно петь так же, как обозначено в нотах в первый раз ¹⁰³:



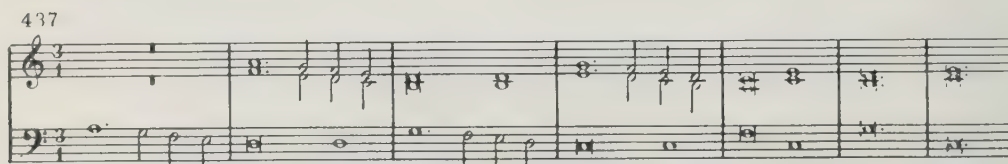
с. 209 Это я говорил о том, как петь, здесь же скажу, это так же можно делать и в сочинении: раздроблять ноты основного баса:



Если б был сохранен основной бас, то было бы так:



с. 210 Или так ¹⁰⁴:



Поскольку я говорил о пении, то нужно сказать и о музыканте-[инструменталисте] и о вокалисте («певце и песнословце») ¹⁰⁵. Музыкант исполняет музыку без слов. Сюда принадлежит «все органное и трубное играние», потому что испускает бездушные, безъязычные и бессловесные звуки. Пусть будет тому, что сказал о таком музыканте, следующий пример:



с. 211 Уже сказал об инструменталисте, теперь скажу о вокалисте. Вокалист это тот, кто поет ноты со словами. Это звуки, издаваемые человеческой гортанью. Пусть будет вокальный пример со словами:



Песнопевец не отличается от вокалиста («песнословца»), когда ноты поет со словами.

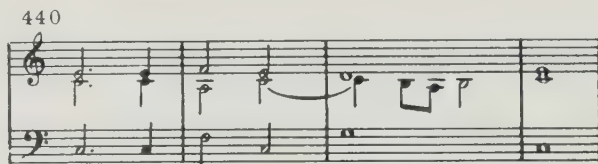
Звук бывает различный — один в музыке, другой вне музыки. Звуки в музыке издаются органами, иными инструментами — арфой, кимвалами, трубами, корнетами, пузанами (тромбонами. — *Вл. П.*), лирами, лирипипиалами, гусями и прочими. Кроме же музыки звуки бывают от грома, удара, скотского рыка, щебета птиц, шума вод, огня, воздуха, стопа и трясения земли, и все, что слышат уши, — это звук.

с. 212 Спрашиваешь меня — чем отличается чтение от пения и пение от чтения — и говоришь так: поскольку и чтение имеет звук и пение также имеет звук — каков же вывод (*ergo*)? Отвечаю: разделяется чтение от пения тем, что чтение может быть произнесено шепотом («совершенно шептанием»), пение же невозможно совершить шепотом («невозможно быть совершенно гласа шептанием»).

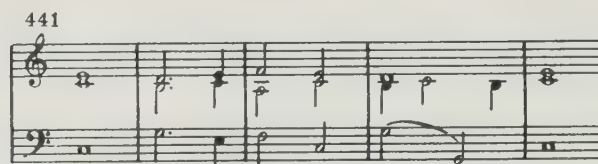
Спрашиваешь меня еще — по какой причине отличается звук от человека? Отвечаю — это так же, как творец от творения, как иконописец от иконы, которая есть дело рук его. Как слово устное рождается от разума, так и икона сделана искусством («художеством утворена»), которое исходит от разума.

О сочинении каденций

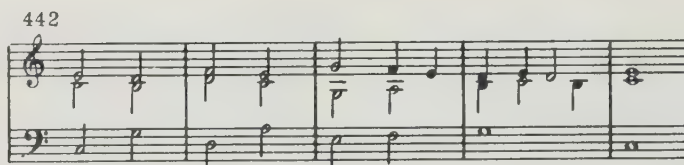
- с. 213 Сочинять каденции во втором каком-либо голосе можешь первоначально путем применения пунктирного ритма, например:



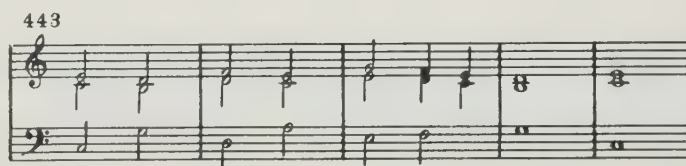
Или, например, так:



- с. 214 В тех же каденциях можно сделать и сексту от баса, например:



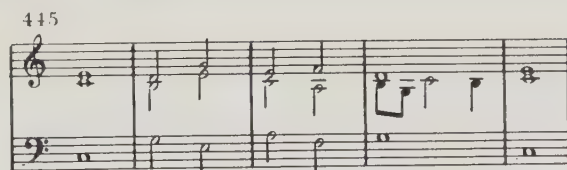
Или просто так:



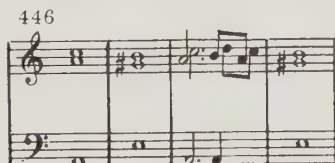
- с. 215 В каком-либо втором голосе каденции можно поставлять, например, и так:



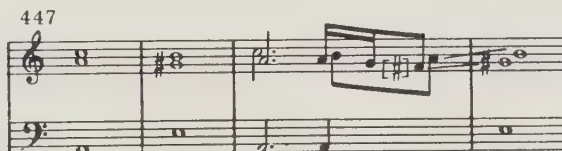
Или, например, так:



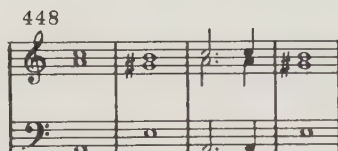
с. 216 Это видел в обыкновенных (полных. — *Вл. П.*) каденциях, в необыкновенных же (половинных. — *Вл. П.*) можешь сделать, например, так:



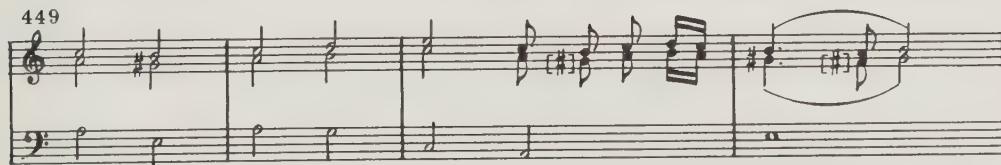
Или же пусть будет такой пример:



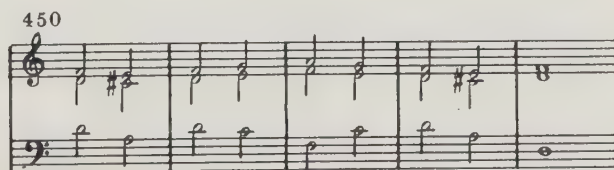
с. 217 Или просто так:



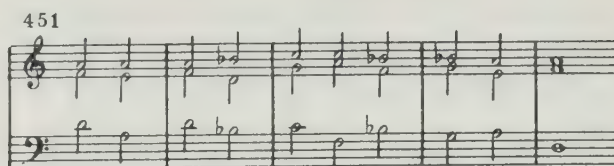
Или в четвертях так:



с. 218 В музыке есть та тайна, что иногда смешанная музыка проявляется не в каждом голосе: когда один голос поет в простом тоне, другой какой-либо голос в том же стихе поет в бемольном тоне, пример чему пусть будет такой:

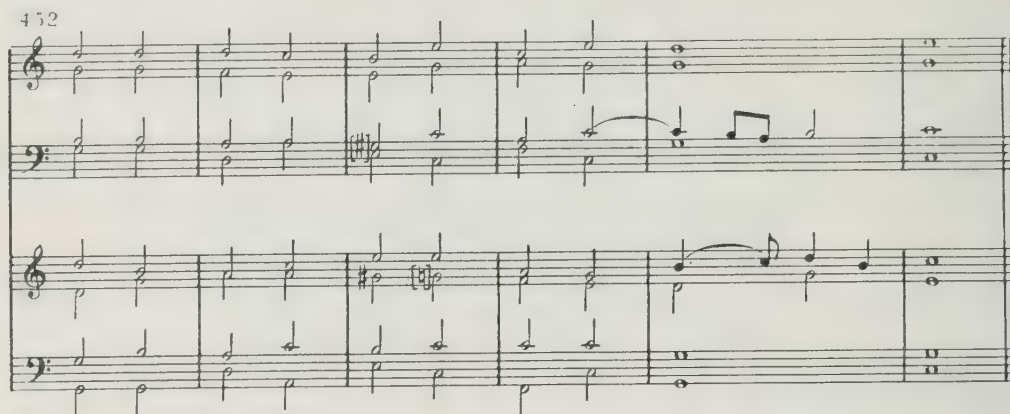


Или для твоего понимания помещаю в дисканте второй образец *:



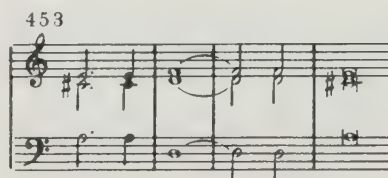
с. 219

Если бы ты писал и для двадцати четырех голосов, каденции нужно сочинять именно так. Пусть будет, прежде всего, следующий пример:

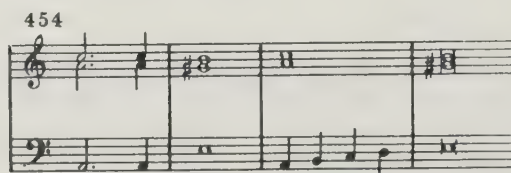


с. 220

Обрати внимание здесь на применение каденции. Еще говорю, что в конце стиха может быть каденция, особенно же обыкновенная (полная. — *Вл. П.*), когда все кончают на одном и том же звуке, в необыкновенных же (половинных. — *Вл. П.*) каденциях это может быть неудобно. Пример с необыкновенной каденцией:



Или то же в печальном тоне:



* В такте 3 перемена тактового размера в оригинале не указана.

Образцы хоральные

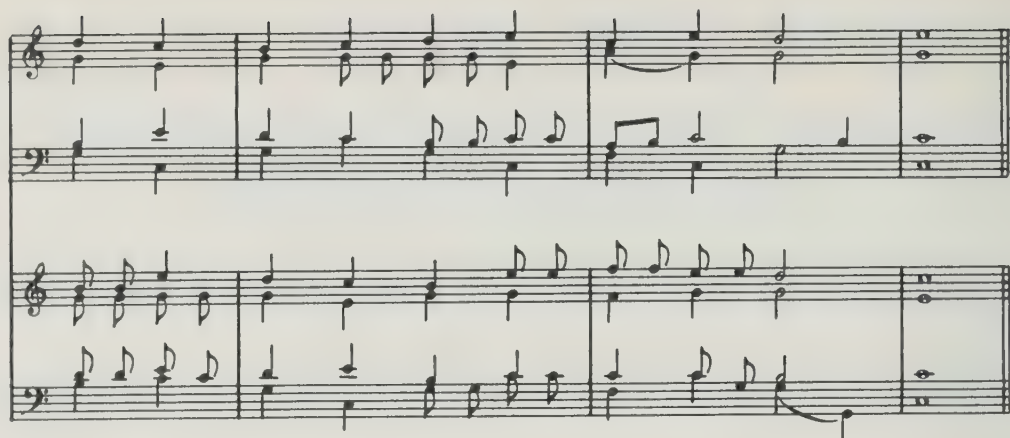
Образец первый. Это когда бас имитирует («наследует») другого баса, каждый поет со своими голосами хора:

455

с. 222

Можно получить «хоральное пение» и тогда, когда поют басы, а прочие голоса хоров концертируют каждый в своем виде. Привожу в пример то же, что было выше:

456



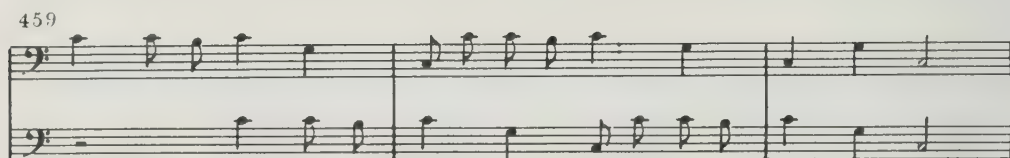
с. 223 «Хоралное пение» в басах может быть и такое — остальные голоса сам припиши:



Тому же пусть будет и такой пример:



Или так:



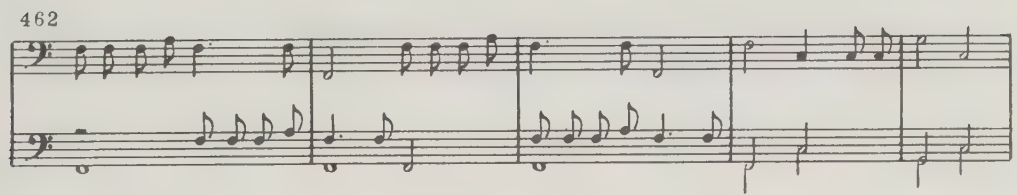
с. 224 «Хоралное пение» красиво бывает, когда осуществляется в имитации при ходе на квинту вверх, например, так:



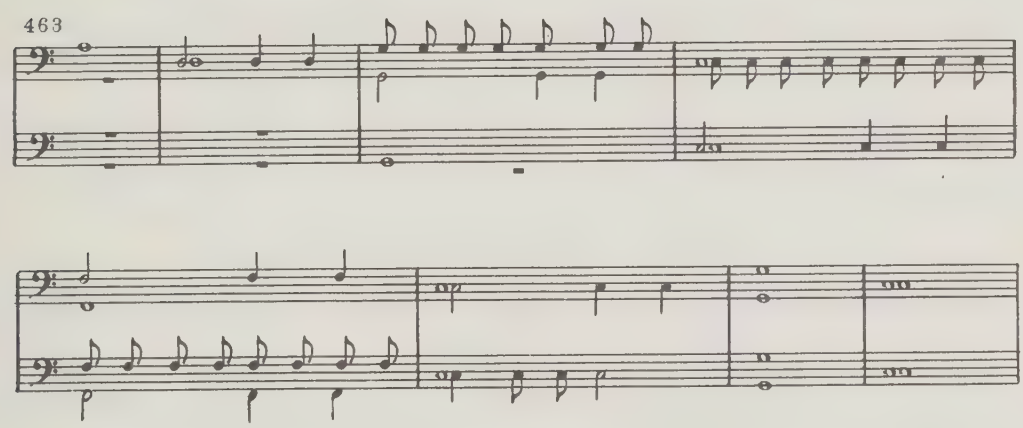
Или так же при ходе на квинту вниз, например:



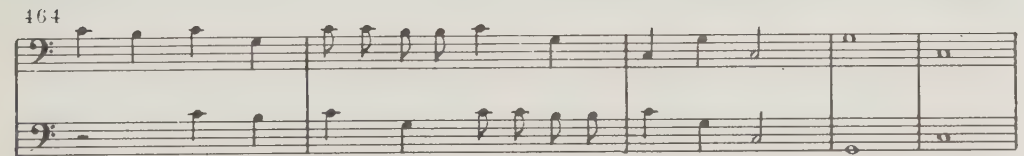
с. 225 Или так, посредством лирипилиального правила ¹⁰⁶:



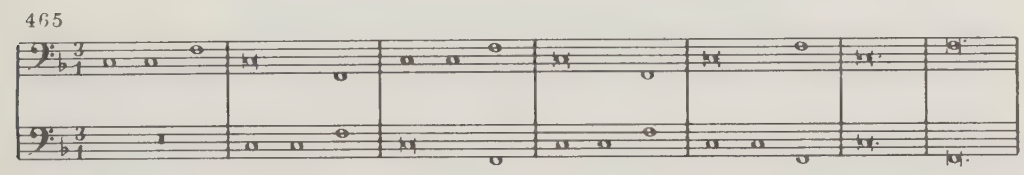
Если хочешь, то по этим образцам можешь сочинить любое музыкальное произведение — и четырехголосное, и шестиголосное, и восьмиголосное, и прочее. Теперь же пусть будет пример для двенадцатиголосного произведения, которое имеет в басах:



с. 226 Восьмиголосное произведение хорошо бывает и так:

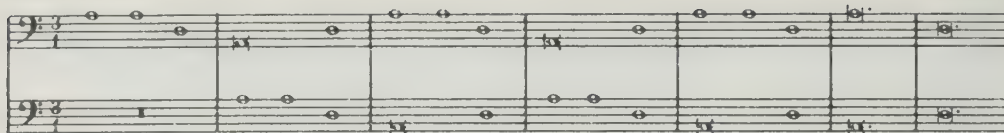


Или в трехдольном размере так:



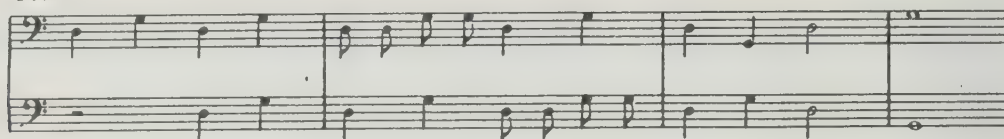
Или еще так:

466



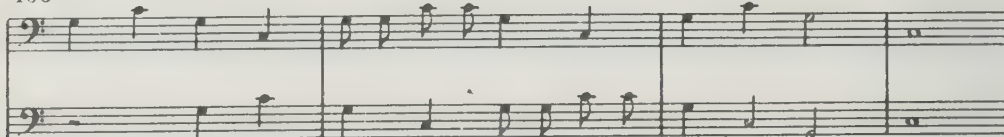
с. 227 Или так:

467



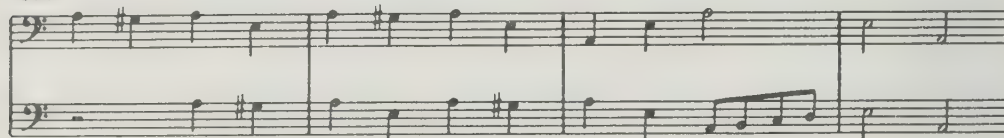
Или так:

468



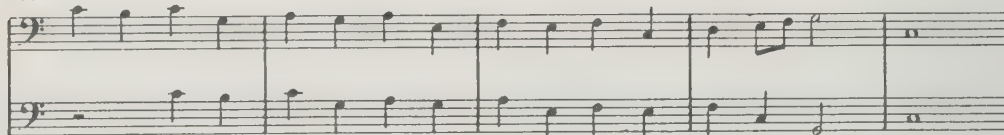
Или так:

469



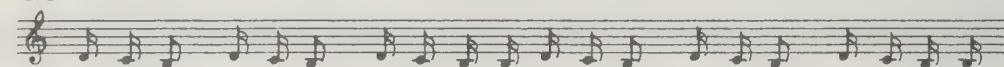
Или так:

470



с. 228 Против правил грамматики, и не только музыкальной, но и словесной, то, что написал Коледа [Календа]: «Радует, радует, радуется». Тот же пример:

471



Это неправильно, когда силу слова ломают в пении, хотя бы и красивые были ноты, но слова стиха, «сломленные

в силе», будут некрасивыми. Пусть будет для примера «аллилуйя» *:

472



Сказал выше, что во всяком произведении в начале может быть и *ут*, и *ре*, и *ми*, и *фа*, и *соль*, и *ля*.

с. 229

Пусть будет прежде всего звук *а*:

*а*утремифасольля и *а*лясольфамиреут.

Так же и *б*:

*б*утремифасольля и *б*лясольфамиреут.

Так же и *с*:

*с*утремифасольля и *с*лясольфамиреут.

с. 230

Так же и *д*:

*д*утремифасольля и *д*-лясольфамиреут.

Так же и *е*:

*е*утремифасольля и *е*лясольфамиреут.

Так же и *ф*:

*ф*утремифасольля и *ф*лясольфамиреут.

с. 231

Так же и *г*:

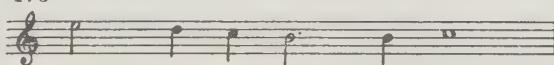
*г*утремифасольля и *г*лясольфамиреут.

Если хочешь эту истину понять, прочитай музыкальные алфавиты, которые найдешь в начале этой книги.

Когда сочиняешь и пишешь прежде всего баса, тогда тебе удобнее будет создавать остальные голоса, если же сначала напишешь иной какой-либо голос, то основной бас подписывать будет неудобно. Но и то будет тебе помогать, если ты будешь знать о разнообразии тонов музыки — веселом, печальном и смешанном. Пусть будет пример, как подписать бас к следующей мелодии:

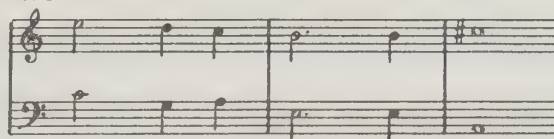
с. 232

473



Здесь могло бы быть в басу *а*, однако лучше *с*:

474



* В оригинале у ноты *фа* поставлен бемоль — значение его непонятно. В рукописи ГИМ, Син., № 777 вся мелодия записана не в теноровом, а в альтовом ключе и бемоль приходится на *ля*.

Окончив все благодатию и милосердием Вышнего, от него же и начало всех, а также и дела нашего у нас. «Совершишася» — на кресте сказал он. И мы, дело наше завершившие по его же благословению и с его помощью, говорим: «совершишася» и воздаем благодарность его всепоклоненному имени.

с. 233 Тебе же, благодетель наш милостивый, Григорий Димитриевич Строганов, кто полон любовью и желанием воздать ему хвалу и кто повелел делать это дело (написать и перевести грамматику. — Вл. П.), теперь, завершив его, до земли кланяемся и не говорим так (как тот, кто скажет: «Подаждь ему, господи, душевное и телесное спасение за желание хвалы господня»), но так: пусть все, читающие эту книгу и учащиеся, воскликнут к господу о том же: «аминь». Мы же, твои смиренные послушники, в этом деле прилежно потрудившиеся, благородию твоему себя вручая, от души говорим: что пожелали — пусть сбудется, сбудется.

Так смиренные послушники преименитого благородия твоего от души покорно желаем.

Миколай Дилецкий Творец


Василий Рязанец писец.

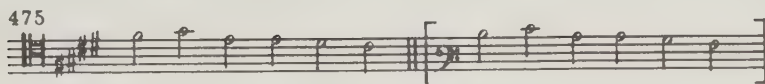
* * *


с. 166 Поскольку большое дело совершается в длительное время, малое же — в короткое, тебе видно, милостивый благодетель Григорий Димитриевич Строганов, в малом большое и в большом малое (о времени, говорю, рассудит разум), что нельзя предрешить — когда начнешь и кончишь, но твое благородие знает, что конец венчает («блажит») дело. Хотел я, твой слуга и послушник, завершить до конца дело мое, которое по твоему желанию хвалы господней мне поручено, но из-за краткости времени не было возможности, теперь же завершив, сам низко кланяюсь.

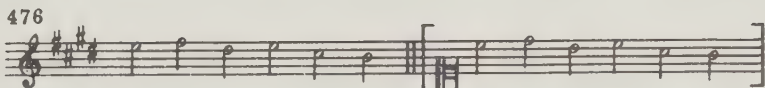
* * *

с. 165 В произведениях с четырьмя диезами смотри сначала где первый диез. Они в ключе пишутся так: $\sharp\sharp\sharp$ вверх. Найди же самый низкий первый. Например, на $\sharp\sharp\sharp$ в следующей последовательности: *gisляре, aisбемольями, bdурфаут, cis-сольре, disлями, eфа, fisкольут*.

В таком случае тенор надо петь как дискант без знаков .
Например ¹⁰⁷:

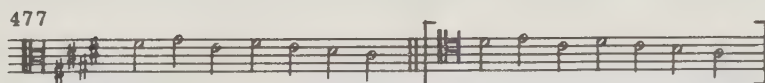




Дисканта  нужно петь как простого тенора. Напри-
мер ¹⁰⁸:

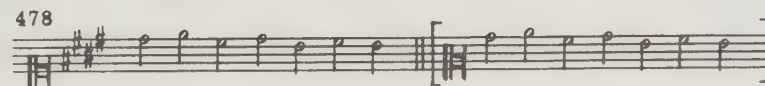


с. 155

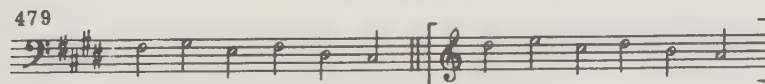
Альта нужно петь как простого тенора. Например:



Дискант  нужно петь простым дискантом . Напри-
мер ¹⁰⁹:



Бас нужно петь простым дискантом . Например:



Бас-крыжак нужно петь простым альтom. Например ¹¹⁰:

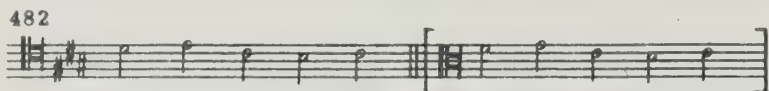


с. 156

Высокий альт нужно петь простым альтom с двумя бемо-
лями:

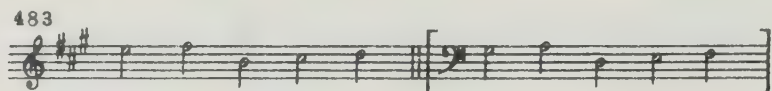


Когда в ключе диез *fisляре*, тогда ноты читаются так: *fisляре, gismi, афаут, вдурсольре, сіслями, дфа, есольут*. В таком случае тенор надо петь как дискант H без знаков. Пример ¹¹¹:

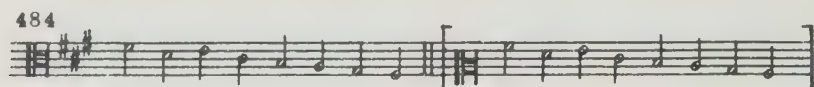


с. 157

Дисканта G нужно петь простым тенором ¹¹². Пример:



Альт нужно петь простым дискантом G . Пример ¹¹³:



Высокий альт нужно петь как дискант H без знаков:



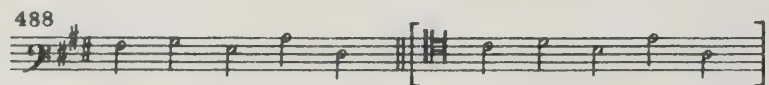
Дискант H нужно петь дискантом G без знаков. Пример:



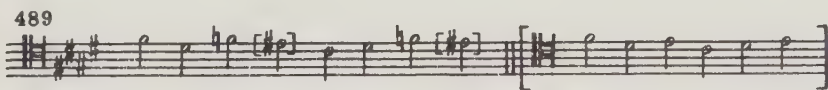
с. 158 Бас нужно петь как простой бас-греф. Пример:



Бас-греф нужно петь как тенор без знаков. Пример:




Когда в начале ключа есть *disляре*, тогда так читаются ноты: *disляре, фем, fisфайт, gисольре, aisбемольями, вдурфа, cисольбут*. В этой системе тенора нужно петь как тенора без знаков. Пример ¹¹⁴:



Заметь — эту систему невозможно усвоить кроме как на органе.



Альта нужно петь как дисканта  без знаков. Пример:



Дисканта  нужно петь как простого баса ¹¹⁵. Пример:



с. 160 Дисканта  нужно петь как простого баса-грефа  .

Альта высокого  нужно петь как простого дисканта  . Пример ¹¹⁶:



Баса нужно петь как простого тенора. Пример:


Баса-грефа нужно петь как простого альты. Пример:

с. 161 *Cisляре*

Тенора нужно петь как баса-грефа. Пример:

Альт нужно петь как простого тенора. Пример:

Дисканта  нужно петь дискантом  . Пример:

с. 162 Дисканта  нужно петь высоким альтым. Пример:

Высокий альт нужно петь простым низким альтым. Пример:

Баса нужно петь простым дискантом  . Пример:

Бас-греф нужно петь простым басом, без знаков. Пример:

с. 163

Aisляре

Пример 1:

Пример 2:

Изучи все звуки по органу, который является матерью всякой музыке со странными (необычными. — *Вл. П.*) обозначениями. Все, что зависит от меня, передаю: для твоего уразумения передаю.

ПРИЛОЖЕНИЯ

APPENDICES

ПРИЛОЖЕНИЕ I*

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ

[О СИСТЕМЕ ТРАНСПОЗИЦИИ]

л. 87 Сицевый грамматикии поет иже в бемолярном ключю сицевыя поет ноты: [492]

Зде уразумееш и фафаки неискусныя и немаистровския, когда тожде пение бемулярное преведеш на дуральное сие: [493]

И тако зде ясно, иже зле фафакает, не ведяще фсолут, якоже гсолут, и бфаут якоже в дуральном сфаут.

В то время фут в бемолярном пении, когда втораго бемола не будет на еми, в бассе или во прочих гласех в то же время будет смешенное пение бемулярное со дуральным, се же ради еми, понеже несть положенное на е б. Во образ: [494] |

л. 87 об. Что сиеобразиши в дуральном со диезисом fismi вместо бемулярнаго еми, во образ: [495]

Что имаши во образ фут и фсолут ясно.

Гсольреля такожде, якоже в дуральном аляре. Се же в то время будет в бемулярном гсольреля, когда второе полагается б на е.

Когда же предложити бемулярное пение сие на дуральное в писме аляре, будет ти ясно и правду уразумееш, тожде бемулярное пение предложи на дуральный и уразумееш истинну быти.

Противному букварем мусикийским, яже написах, даждь ему да поет ти сие пение во чвертках дважды связанных, и тако уразумеет свое буйство. Даждь ему во образ сие двубемулярное пение пети: [496] |

л. 88 Сие неистово и неискусно поет, еще же и нелзе пети по его разуму со тактом во скорых чвертках. Но обаче сие да поет по преданных от мене быкварев мусикийских, и будет маистровски, во образ: [497]

Или такожде во диезисовом пении тако ли будет ноты пети невежда, во образ: [498]

Но сие по моих преданных букварях, якоже есть истинна, и буи некогда умудритесь: [499]

* Заимствуется из рукописи ГПБ, Q.XII. № 4, л. 87—90.

Или како будет пети невежда четверобемулярное пение, не ведяще буквара со четырьми бемолами, иже есть на *a* \flat и на *b* \flat и на *d* \flat сие ли, во образ: [500] |

л. 88
об. Но обаче мой букварь сей не погрешит, истинствует же совершенно во мусикии, чрез его же тако имаши пети, во образ тожде: [501]

И рщеши: сие временем несть в бассе бемолярное второе \flat на *e*. Во прочих же гласех будет на *e* \flat , и глаголеши — чесо ради имам познати измену нот смешенных. Отвещаю: сего ради познаеши, когда еси совершенный певец, узриши на *e* \flat в коем любо гласе взимает же фа гласом и тебе бассу, или тебе алте и теноре, и дисканте, бас изменит тон единобемулярный на двубемолярный, во образ: [502]

л. 89 Но обаче когда несть во алте или во прочих гласех киих любо на *e* \flat , взимает он кий | любо глас еми, но не емифа, и тако ти покажет смешенный ключ бемулярный со дуралным, во образ: [503, 504]

Сия вся уразумет алт и тенор и дискант з басса, басс же уразумет с пения алтоваго, или тенороваго, или дискантоваго, и тако будет внезапнем пении аки отец поучает сына и сын отца.

л. 89
об. Глаголеши како имеши показати чесо ради измена мусикии смешенной, ты же не виждь инных гласов, что в них обретається и какова измена. И отвещаю на сие: быти со пения между собою и несть ли в писании погрешения или есть, простая или смешенная мусикия (ибо кто вестъ разум и смысл чюждый), понеже что глаз, то разум. И сего ради несть дивно, что искусный певец новаго чего еднижды не пропоет, ибо кто разумы все поемлет. К сему пение тебе странное возми на таблятуру и тако е узриши — или есть смешенное или простое. Но обаче еще глаголеши, иже не всякий разумеет преводити и разумети на таблатуре, и аз отвещаю: ради сего, понеже есть невежда и певец несовершенный.

л. 90 Уже бы тебе, ученику моему, недостойно бы было что и глаголати с невеждою сиевым, иже разумеет ангел, | не

разумеет же тожде слово под титлою аггл , или владыка

д с
под титлою же влко, или Христос под титлою же Хртос. Но обаче сих же ради невежд, да их в разум приведеши, иже есть вфаут во мусикии бемулярной той же превратителне

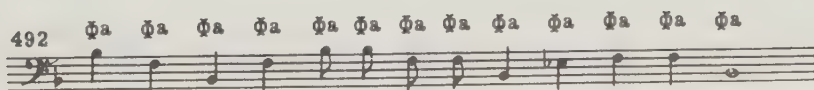
на дулярный сфаут. И якоже тон раздаётся в дулярном фа соль ут или фа ля фа ут, такожде и в бемулярном на ъ, во образ: [505]

Тоже само узриши и видиши в дуралном, во образ: [506] *.

Перевод

л. 87

Эти обороты незнающий поет как в бемольном ключе такие ноты:

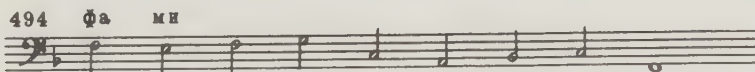


Тут поймешь его неискусные и неумелые фафаки, когда то же переведешь из бемольного ключа в простой:



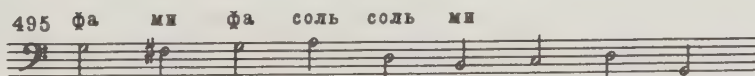
Итак, здесь ясно, что зря фафакает, так как не знает разницы между *f*сольут и *g*сольут, или *b*фаут и *c*фаут.

*F*фаут будет в то время, когда нет второго бемоля на *e*, в басу же и в других голосах в это время смешанное последование бемольное и простое, поскольку нет бемоля на *e*. Для примера:



л. 87
об.

Это нужно так изобразить: с диезом *fismi* вместо бемольного обозначения *emi*. Пример:



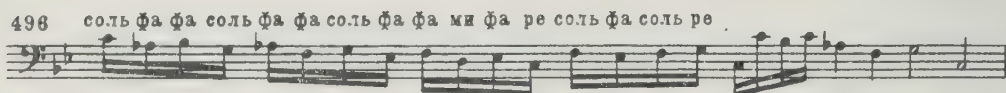
* После примера 506 в рукописи ГПБ следует переход к тексту, совпадающему с текстом с. 199 и далее по Памятнику.

Здесь разница *фаут* и *фольут* ясна.

Гсольреля, как в простом *аляре*, будет в бемольном, когда пишется второй бемоль на *е*.

Когда переведешь бемольное изложение на простое *аляре*, тогда ясно уразумеешь правду; точно так же переложи бемольное на простое и узнаешь истину.

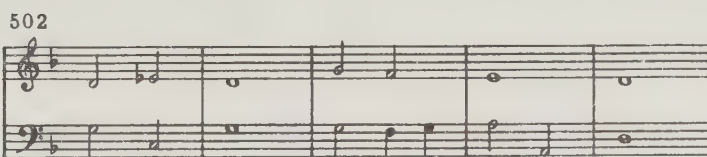
Противнику музыкальных букварей, которые я написал, предложи: пусть пропоет следующий оборот шестнадцатыми нотами, и тогда поймет свое неразумие. Дай ему для примера следующий оборот в тоне с двумя бемолями:



Но по моему букварю не погрешит против истины, если пропоет то же самое так:



Скажешь: временами в басу нет второго бемоля на *е*, но в других голосах будет бемоль на *е*, — и, говоришь, ради чего нужно знать изменения в смешанном тоне? Отвечаю: это узнаешь, если ты хороший певец, когда в каком-либо голосе увидишь бемоль на *е*, голосом же произнесешь *фа*, будь ты бас, альт, тенор или дискант, и бас изменит тон с однобемольного на двубемольный. Например:



Но когда в альту или прочих голосах нет бемоля на *е*, тогда берется *еми*, но не *емифа*, и это тебе покажет смешанное, бемольное и простое изложение:



Всё это узнают альт, тенор и дискант по басу, бас же — по альту или тенору, или дисканту, и так получается, что отец учит сына, а сын — отца.

Говоришь — как можно показать — чего ради сделаны изменения в смешанном тоне, — ведь не видишь других голосов и что в них находится и каковы перемены. Отвечаю на это: нет ли в нотописании погрешностей или они есть, простой тон или смешанный (ибо кто знает разум и смысл чужой?), поскольку что ни глаз, то свой разум, и поэтому

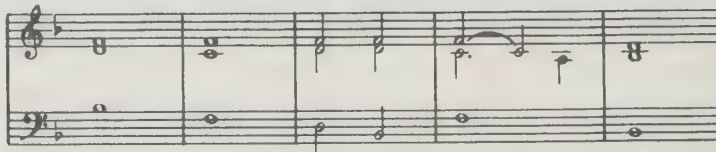
не удивительно, что искусный певец чего-то нового однажды не пропоет. Это для тебя странное пение запиши на табулатуру и так его узнаешь — смешанное оно или простое. Но еще говоришь, что не всякий умеет перевести и разметить на табулатуре, и я отвечаю: это потому, что он невежда и певец несовершенный.

А тебе, моему ученику, недостойно бы было и говорить с невеждой таковым, который умеет прочесть ангел, но не

л. 90 понимает того же под титлом аггль, или владыко, а под тит-

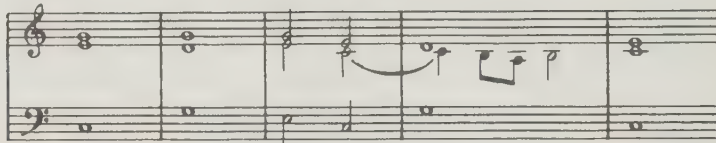
лом ^д влко, или Христос под титлом же ^с Хртос. Но ради их же, невежд, чтоб их в разум привести — что́ есть *бфаут* в бемольном тоне или превращенное в простое — *сфаут*. И как тон раздается в простой системе *фа*, *соль* *ут* или *фа*, *ля*, *фа*, *ут*, как и в бемольном на *b*:

505



То же самое увидишь и в простой системе:

506



ПРИЛОЖЕНИЕ II *

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ

НАУКА КАКО УЧИТИ СЛАГАТИ

л. 157
об. Наука како учити слагати, согласие едино убо есть, еже:
з баса иные гласы писати, **второе** — баса под путь подлагати.

З баса же пишуще, тебе есть краснейший глас кий любо измыслити, послежде прочии. З баса же пишуще, аще зриши много в нем писмен **А** и **Е** и паки **С** и **Г**, изыскуй краснейшаго гласа в тенорах или в дышкантах, алтом же в октавах от баса и в кви[н]тах покроеши.

Во образ како писати з баса: [507] |

л. 158 Когда в басу будут частые писмена **d** и **A** или **C** и **F**, подобает искати краснейшаго гласа в алту.

Что буди во образ: [508]

А что оных разных вещей пение творити, зри в середине грамматики.

Второе учение како сущаго баса под голос, прежде изъ-
явленный, подложити, на сие узриши в грамматике правила
и образцы.

л. 158
об. **А** что како под путь подлагати | баса сущаго, сущаго убо глаголю изобрести како, понеже много и разных нот басовых под него подидет, и сего ради даю ти учение. Аще под путя баса не изыщеш, и ты остави писати в басу первые ноты и ищи подалее падежей — каковыя будут мусикии или печальной, или веселой, и тако, написавше падежи, нетрудно ти будет и иные ноты естественные в басу под путь подлагати.
Во образ: [509]

л. 159 Послежде, уразумевши, что падеж мусикии печальной, к нему и ноты такая намеряй уже | с начала. **Во образ тожде: [510]**

Такожде храни и в веселых падежах. **Во образ: [511]**

Что и иные гласы з баса уже напишеш в согласии, на сие зри грамматику.

А под путь знаменнаго пения голоса подлагати, зри на сия образцы, что на обороте.

* Из рукописи ГИМ, собр. Барсова, № 1340, л. 157 об.— 159 об. Начиная от примера 3-го гласа — из рукописи ГПБ, собр. Титова, № 3753, л. 271 об.— 273.

- л. 159
об. Образцы осми гласов: [512] |
Образ первого гласа.
Образ второго гласа *.
- л. 271
об. Образ 3-го гласа.
Образ 4-го гласа. |
- л. 272
Образ 5-го гласа.
Образ 6-го гласа. |
- л. 272
об. Образ 7-го гласа.
Образ 8-го гласа. |
- л. 273
Аще в басу или в тенору узриши частыя ноты на *F* и на *A* и на *d*, тогда пой его в бемолярную мусикию, ибо во ином котором либо гласе в то время будут беммолы. Буди тако во образ: [513] |

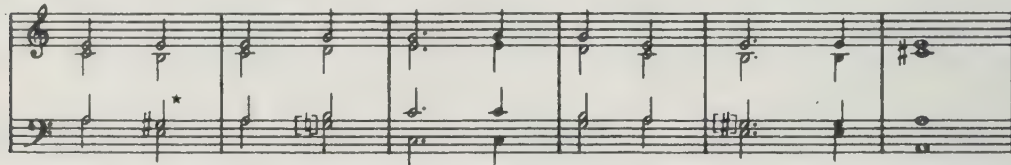
Перевод

Как научить гармонизовать, потому что гармония едина, от баса другие голоса изыскивать или, во-вторых, подкладывать бас под мелодию («путь»).

Если начинать с баса, то потом нужно сочинить какой-либо красивый голос, после же — прочие голоса. Когда пишешь бас и если увидишь в нем много звуков *a*, *e* и еще *c*, *g*, тогда изыщи красивый голос в тенорах или в дискантах, в альту же положи октаву или квинту от баса.

Пример, как написать, начиная с баса:

507



- л. 158
Когда в басу часто будут звуки *d* и *a* или *c* и *f*, тогда красивый голос подобает искать в альту. Пример этому будет:

508



* На этом обрывается рукопись ГИМ, собр. Барсова, № 1340. Дальнейший текст заимствуется из рукописи ГПБ, собр. Титова, № 3753 (720), л. 271 об.— 273.

** В басу вместо *ми* стоит *ре*. К партии тенора имеется приписка: «красивый голос от баса в терциях, со вторым тенором».

А как сочинять музыку разными способами, об этом смотри в середине «Грамматики».

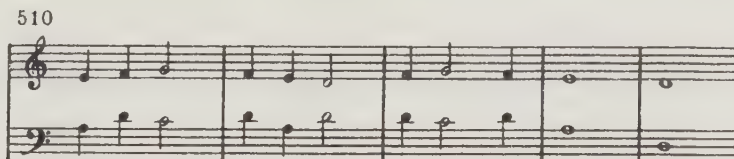
Второе указание — как необходимый бас подложить под данный голос — найдешь в правилах и образцах «Грамматики». Теперь о том, как подложить под мелодию необходимый бас. Говорю необходимый, потому что его надо найти («изобрести»), так как много разных нот басовых подойдет. Ради этого даю тебе указания.

Если необходимого баса к мелодии не находишь, то оставь первые ноты и ищи подальше — какие будут каденции в печальном ли тоне или в веселом, и, написав каденции, тебе нетрудно будет найти и другие естественные ноты в басу, которые надо подписать под мелодию.

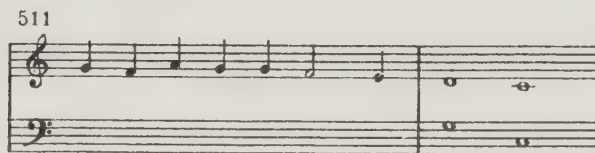
Пример:



Потом, поняв, что каденция относится к печальному тону, примеряйся к ней и пиши начальные ноты. Вот тот же образец:



То же относится и к каденциям в веселом тоне. Пример:



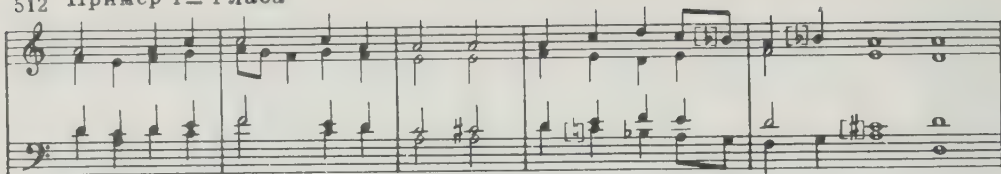
Как же остальные голоса написать в гармонии с басом, об этом смотри «Грамматику».

А как гармонизовать мелодии знаменного распева, на это смотри образцы, которые приведены дальше на обороте.

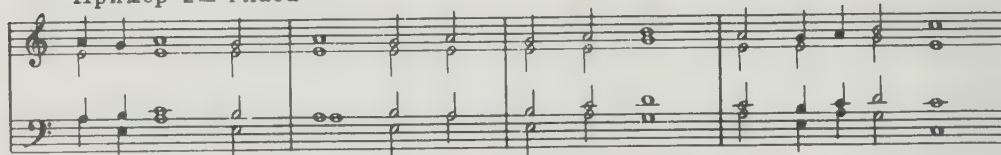
Образцы восьми гласов:

л. 159
об.

512 Пример 1^{го} гласа*

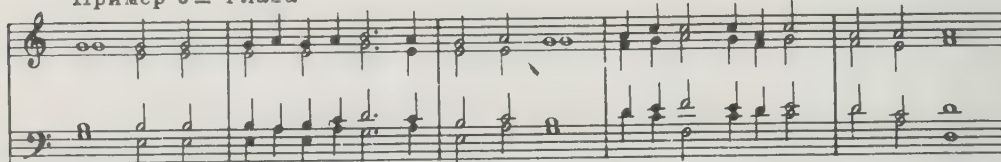


Пример 2^{го} гласа

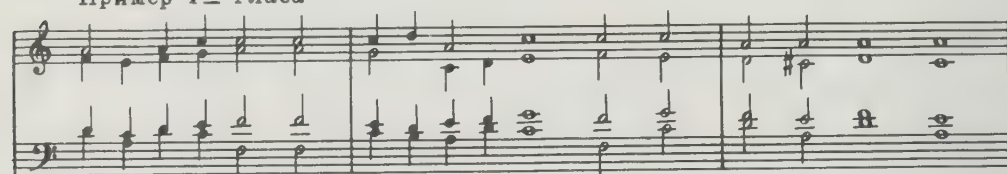


л. 271
об.

Пример 3^{го} гласа*

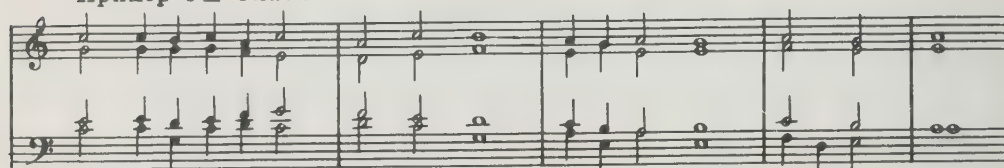


Пример 4^{го} гласа



л. 272

Пример 5^{го} гласа

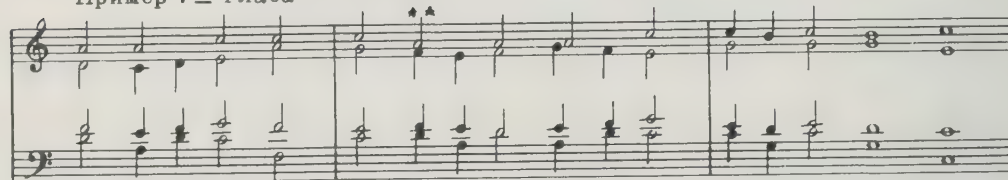


Пример 6^{го} гласа



л. 272
об.

Пример 7^{го} гласа



* Отсюда — по рукописи ГПБ, собр. Титова, № 3753, л. 271 об.— 273.

** Вторая и третья ноты в сопрано по ошибке до.

Пример 8^{го} гласа



л. 273

Если в басу или в теноре увидишь частые ноты *f* или ход с *a* на *d*, тогда пой в бемольном тоне, ибо в каком-либо другом голосе в то время будут бемоли. Пусть будет такой пример:

513 м м м с с с м ф м м

л м л с ут с л с л р

ПРИЛОЖЕНИЕ III

ОПИСАНИЕ РУКОПИСЕЙ «ГРАММАТИКИ» ДИЛЕЦКОГО *

ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340

Рукопись 70-х годов XVII века, в 1°, писана русским полууставом старопечатного типа. Бумага: герб г. Амстердама, Heawood, № 346, 1673 года, № 347, 1676 года; голова шута, подобно ГИМ, Епархиальное собрание, № 715, в 1°, л. 97а 1673—1674 годов. Рукопись снабжена пагинацией, проставленной писцом, имеет счет тетрадей по восьми листов. Листы 1—12 и 79 отсутствуют.

Украшения: на л. 59 заставка — рамка старопечатного стиля с элементами барокко, коричневыми чернилами, с поталью и золотом; на л. 60 об. рамка того же стиля, на л. 60 и 147 миниатюры — «Троица» и «Благовещение», хорошего рисунка, в красках.

Переплет XVII века — доски в коже, с тиснением.

По листам запись: «куплена... [заклеено] 1740 году, августа 13 дня».

«Грамматике» предшествует трактат И. Т. Коренева «Му-
сикия». Рукопись разделена на три главы, но сохранилось обозначение только главы 3, то есть «Грамматики» (л. 60 об.). Следует думать, что трактат Коренева был записан в полном варианте, однако первые листы его с заглавием, указанием имени автора и разбивкой на две главы не сохранились.

Заглавие труда Дилецкого: «Грамматика пения мусикийского или известная правила пения в слове мусикийском, в них же обретаются шест частей или разделений, издадеса в Вилне, совершися же в Смоленску. В лето от Рождества Спасителя нашего и Бога 1677-е Николаем Дылецким, последи же в царствующем граде Москве преведе с полского языка на словенский той же Николай Дылецкий во 187 [1679] году в дому диакона Аникия Трофимова сына Коренева, иже ис-

* Определение возраста и палеографическая характеристика рукописей, хранящихся в московских архивах, выполнены Л. М. Костюхиной, остальные элементы описания — Вл. В. Протопоповым. Указания на варианты и редакции «Грамматики» приводятся соответственно с изложенным ниже исследованием «Николай Дилецкий и его „Му-
сикийская грамматика“».

писа сия» (л. 59—59 об.). Последняя фраза заставляет предполагать, что в переписке рукописи принимал участие Коренев.

«Грамматика» представляет первый вариант третьей (московской) редакции. Подробное сравнение со вторым вариантом той же редакции, зафиксированным в 1681 году (см. печатное издание 1910 года), показывает их определенные различия, отмечаемые нами в исследовании. Заключение основного текста «Грамматики», графически расположенное треугольником, с вершиной, обращенной вниз (л. 152), заставляет думать, что этим текст и заканчивался¹. Приведенные далее на л. 154—157 азбуки² пояснения к ним и «Слово на невежественных и сопротивных презорников» с виршами совпадают с вариантом 1681 года и печатным изданием 1910 года. Сверх того, в рукописи на последующих л. 157 об.—159 об. записан параграф «Наука како учить слагати», отсутствующий в большинстве других рукописей: он существенно дополняет теорию Дилецкого. К сожалению, на указанном л. 159 рукопись обрывается. Сохранившийся текст приведен в Приложении II (публикуется впервые) и пополнен по рукописи ГПБ из собрания А. А. Титова, № 3753 (см. дальше).

После публикуемого Памятника это самая ценная рукопись периода совместной работы Дилецкого и Коренева в конце 70-х годов XVII века.

*ГБЛ, ф. 205, императорское Общество истории
и древностей российских, отд. I, № 146*

Рукопись 1681 года, в 1^о, выполнена русским полууставом старопечатного типа. Бумага: герб г. Амстердама, Heawood, № 344, 1670—1680 годов; голова шута, подобно Тромонин, № 385, 1676—1682 годов.

Украшения: миниатюры — на л. 3 об. «Певческая школа», последней четверти XVII века, в красках; на л. 69 об. — «Троица», того же времени, в красках; на л. 169 — «Благовещение», того же времени, в красках; на л. 1 — киноварный инициал с растительным орнаментом, того же времени.

¹ На л. 152 об. находится позднейшая запись 1817 года, л. 153 пустой, после него должен был бы следовать лист с первыми девятью азбуками.

² Азбуки представлены здесь неполно: не хватает первых девяти, если сравнивать с Памятником.

Записи: на л. 1 полууставом писца рукописи — «Во славу в троицы славимаго бога сия книга мусикия написася первое с писем древних доброписцев. Второе изысканием диакона Иоаникия Трофимова сына Коренева, что служил у великаго государя на сених в соборе Стретения господня. Последи же совершися Николаем Павловым сыном Дилецким. Лета 7189 [1681] мая в 30-й день».

По листам, начиная с л. 7, скорописью 1726 года: «1726-го году генваря 29-го дня сия книга Енисейского [?] посацкого человека Козмы Иванова сына Щукина, подписал я ж Козма своею рукою». Слово «Енисейского» написано не очень ясно, но так его читал С. В. Смоленский (см. примечание в печатном издании 1910 года, с. 3). По подлинным переписям первой четверти XVIII века в Енисейске проживало несколько семей с фамилией Щукины (ЦГАДА, Сибирский приказ, книга № 1614, 1719 года, л. 124, 154 и др. На эти документы любезно указал автору доктор исторических наук В. А. Александров). Таким образом, возможность нахождения «Грамматики» у енисейского посадского человека К. И. Щукина подтверждается.

Эта рукопись послужила первоисточником для печатного издания 1910 года. Наиболее раннее описание ее сделано П. М. Строевым в каталоге Библиотеки Общества истории и древностей российских: «Мусикия, соч[инение] Николая Дилецкого, полуустав исхода XVII века, в лист, 182 листа» (далее приводится цитированное выше заглавие, где впервые в научной литературе назван И. Т. Коренев)³.

Рукопись содержит «Грамматику» во втором варианте третьей (московской) редакции, ей предшествует трактат Коренева. Листы 6, 7 и 70 (по пагинации оригинала) отсутствуют. Недостача л. 6 и 7 указана Строевым и подтверждена пометой В. М. Ундольского в конце рукописи. Дата пометы — 12 марта 1847 года. Утрата л. 70 не была замечена (или он еще находился в рукописи), и потому счет листов в новой пагинации должен быть уменьшен на единицу. Этого листа недоставало уже тогда, когда с рукописью работал опубликовавший ее С. В. Смоленский⁴.

Рукопись разделена на три главы соответственно общему заглавию (см. выше). Отметка о первой главе сохранилась

³ [Строев П. М.] Библиотека императорского Общества истории и древностей российских. М., 1845, с. 51.

⁴ Печатное издание 1910 года, с. 57.

вверху на л. 2 об. (на предшествующих листах записано оглавление), о третьей — при начале ее текста на л. 71 об. Тексту этих глав предшествуют рисунки в лист: певческой школы и креста. Это заставляет предполагать, что и тексту второй главы, начинавшемуся на л. 7 (так указано в оглавлении оригинала), предшествовала миниатюра в лист, располагавшаяся на лицевой стороне л. 6. То же подсказывается и полной завершенностью первой главы на л. 5 об., поскольку ее концевая фраза графически расположена вверху треугольником с обращенной вниз вершиной, а нижняя часть страницы пустая. Графическая (и смысловая) завершенность первой главы, очевидно, не учтена А. С. Цалай-Якименко, ошибочно считающей, что глава первая «обрывается» на л. 5⁵. На самом деле обрыва нет: текст логично заканчивается на л. 5 об.

Если на л. 6 находилась миниатюра, то оборот его был, вероятно, занят обозначением имени автора второй главы, Иоанникия Коренева, на чем и основывался писец, изготовлявший рукопись, поместив это имя в общем заголовке. Писец, вероятно, был знаком с Корневым, поскольку указал бывшее место его службы⁶.

На отсутствующем л. 70 располагалось окончание второй главы (то есть трактата Коренева), ныне обрывающейся, с очень коротким текстом, на обороте же, видимо, было титульное обозначение «Грамматики» с именем Дилецкого, в настоящее время отсутствующее. С Дилецким писец тоже был, вероятно, знаком, поскольку сообщил его отчество, ни в каких других рукописях не встречающееся.

Рукопись в 1860 году была прислана из Москвы в Петербург, в императорское Археологическое общество, где с ней познакомился В. В. Стасов, высоко оценивший ее значение. Тогда же по его предложению была издана миниатюра из этой рукописи, изображающая русскую певческую школу XVII века (см. Известия императорского Археологического общества, т. 2, вып. 5/6. Спб., [1860], протокол заседания Общества от 26 ноября 1860 года, § VIII). Стасов заказал копию со всей рукописи и преподнес ее Публичной библио-

⁵ Цалай-Якименко А. С. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого. — В кн.: *Musica Antiqua*. II. *Acta scientifica*. Bydgoszcz, 1969, с. 357, примеч. 11.

⁶ ЦГАДА, ф. 396, книга окладная № 543 за 7180 (1672) год, л. 20. Жалованье служителям соборной церкви Стретения, в том числе диакону Аникию (см. факсимиле его автографа на с. 557 нашего издания).

теке (ныне хранится в ГПБ под шифром F.XII. № 56), собственноручно исправив все погрешности, допущенные копистом. На л. 1 рукой Стасова сделана следующая запись: «Эта копия списана с экземпляра, принадлежащего Импер[аторскому] Общ[еству] Истории и Древностей и принесена в дар Императорской Публ[ичной] Библиотеке 1 ноября 1860 года В. Стасовым». На л. 3, в том месте, где должна находиться миниатюра с изображением певческой школы, Стасов поместил ее описание: «Миниатюра, изображающая певческую школу (учитель сидит в кресле, за столом, по левую от него руку пять учеников, пишущих ноты; по правую — три ученика стоящих и поющих по нотам. Вверху И. Хр[истос] на троне)».

Миниатюра после 1860 года неоднократно перепечатывалась в черно-белом воспроизведении. В настоящем издании миниатюра впервые публикуется в цветном воспроизведении (см. с. XIII)

ГБЛ, ф. 173, Московская духовная академия, № 116

Рукопись конца XVII — начала XVIII века, в 4°, русская скоропись и круглящийся полуустав разных почерков. Бумага: герб г. Амстердама, Heawood, № 410, 1704 года; вензель, Heawood, № 3244, 1707 года; голова шута, Клепиков, № 1098, 1702 — 1708 годов; герб г. Амстердама, Heawood, № 383, 1693 года.

Украшения: на л. 1 гравированная рамка и полевой цветок старопечатного стиля с элементами барокко. Здесь же — вязь киноварью и чернилами. На л. 1 об. киноварный инициал с растительным орнаментом. По листам — киноварные заглавные буквы.

Записи: на л. 48: «Костромского Успенского собора Диякона Михаила Никитского сентября 1 дня 1821 года. Диякон Михаил Никитский. Добрых дел до другого времени откладывать не должно. К добрым нравам путь никогда не позднен. In via virtuti nulla est via» («Нет никакого пути, кроме пути добродетели» — лат.); на внутренней крышке переплета: «Костромского Успенского собора Диякона Михаила Никитского. Генваря 25 д[ня] 1822-го года. Кострома»; на л. 113 почерком XIX века: «Петр Могила».

Переплет конца XVII — начала XVIII века — доски в коже с тиснением (правлен по корешку позднее). При переплете

допущена перестановка листов: после л. 24 вплетены л. 33—40, а за ними — л. 25—32.

Содержит трактат И. Т. Коренева «Муסיкия» (без указания автора) и «Грамматику» Дилецкого (от л. 50, тоже без указания автора) в первом варианте третьей (московской) редакции. Счет тетрадей по восьми листов в «Муסיкии» обозначен славянскими цифрами-буквами (л. 1 — а, л. 9 — в, л. 17 — г, л. 25 — д, л. 33 — е, л. 41 — з), в «Грамматике» — арабскими цифрами (л. 49 — 1, л. 57 — 2, л. 65 — 3 и т. д., некоторые срезаны при переплете). Это свидетельствует о том, что выполнение рукописи шло отдельно и лишь позднее обе ее части были переплетены в единое целое.

Заглавие, относящееся к трактату Коренева: «Книга глаголемая муסיкия, изданная прежде в царствующем граде Москве. О пении божественном ради благочиния церковного от любомудрых художников, на посрамление бездушных висканий органных, ими же мнятся хвалу приносить Богу во храме господни. И на трестрочное и демественное пение великороссийское. В лето от создания мира 7179» (1671). Раздельность переписки двух составных частей конволюта не может не быть учтена, и 1671 годом должно датировать только трактат Коренева, но не «Грамматику» Дилецкого. Вполне возможно, что дата — 1671 — фиксирует время создания первой редакции трактата, «изданного *прежде*» в Москве.

Содержание трактата в общем совпадает с печатным изданием 1910 года, но нет оглавления и «Глагола ко читателю» (по названному изданию с. 1—8). Текст «Грамматики» в основном идентичен тексту в рукописи ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340, относящейся к 1679 году (см. выше).

Рукопись была известна Д. В. Разумовскому, который ее цитировал и описал (см. кн.: «Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и Архив Д. В. Разумовского». М., 1960, с. 183). Она представляет большую научную ценность: датирует первое изложение («издание») трактата Коренева (1671 год), дает материал для изучения «Грамматики» в одном из ранних ее списков.

ГПБ, собрание А. А. Титова, № 3753, л. 245—273

Рукопись рубежа XVII—XVIII столетий, в 4°, писанная русским полууставом. Бумага: л. 245—273, по Лауцявичусу, № 1437, 1691 года.

Содержит отрывки из «Грамматики» в первом варианте третьей (московской) редакции, 1679 года, кончаясь параграфом «Образ учения детей» и характеристикой каденций («падежей»). Против рукописи ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340, имеет некоторые разночтения. Возможно, что рукопись из собрания А. А. Титова охватывала все содержание «Грамматики», но в процессе бытования большая часть ее была утрачена, сохранившаяся же переплетена вместе с другими рукописями. На л. 269—270 вписаны квинтовые круги, которые во всех других экземплярах «Грамматики» находятся в самом конце, здесь же, видимо, представляют остатки полного экземпляра. Сохранилось и заключение, содержащее «Образцы [гармонизации] осми гласов» (л. 271—273), которое в рукописи ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340, не имеет концевых листов. Таким образом, рукопись из собрания Титова, неполная в общеизвестных частях «Грамматики», оказывается полной и особенно ценной в заключительной ее части.

Текст «Образцов», начиная с 3-го гласа, помещен в Приложении II в виде окончания «Науки како учити слагати»; он дополняет текст рукописи ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340.

Состав всей рукописи описан в книге: *Титов А. А. Описание славяно-русских рукописей, находящихся в собрании члена-корреспондента императорского Общества любителей древней письменности А. А. Титова, т. 1, ч. 2. Спб., 1901, с. 431—432, № 720. Листы, отведенные «Грамматике», обозначены здесь так:*

«Л. 246. О мусикии и знаменях мусикийских, о интервалах. Л. 271. Образцы осми гласов» (с. 432).

ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 184

Рукопись конца XVII или первых лет XVIII века, в 4^о, писана русским полууставом, на 35+IV листах. Бумага: герб г. Амстердама, Heawood, № 356, 1703 года или ГИМ, Синодальное собрание, № 439, 1695 года.

Титульный и первый лист текста, а также окончание рукописи утрачены.

Содержит «Грамматику» в первом варианте третьей (московской) редакции, максимально близкой к рукописи ГИМ, собрание Е. В. Барсова, № 1340.

Рукопись конца XVII или начала XVIII века, в 4°, писана русским полууставом (заглавие, выдержки из псалмов и др.) и в основном тексте — «круглящимся полууставом»⁷, характерным для московских почерков последней четверти XVII века. Киноварь, обычная для других списков «Грамматики» в заглавных буквах, здесь совсем не использована — вся рукопись выполнена чернилами. Л. 89—96, составляющие двенадцатую тетрадь, написаны другим почерком и на другой бумаге, чем весь остальной текст (определение научного сотрудника Отдела рукописей ГПБ Г. П. Енина). Различие заметно и в начертании нотных станов: линии проведены от руки, тогда как в основном тексте — по линейке. Несколько различен цвет чернил. Нотная запись и ключи во второй половине рукописи, начиная приблизительно с л. 67 (по первоначальной пагинации) или даже раньше, становится несколько отличной от предыдущей — более тонкие штрихи дают почувствовать некоторую беглость письма. В общем же писал человек, хорошо владеющий нотной грамотой. Различия в нотном и словесном письме не лишают рукопись большого единства во всем оформлении, не говоря уже о содержании, которое не имеет никаких изъянов.

Переплет того же времени, как и вся рукопись. На верхней крышке надпись: «Сія кн[и]га г[лаго]лемая мусикиа». На внутренней стороне переплета запись: «За переплет книги сея... [неразборчиво] кроме кожи». Записей, определяющих происхождение и место использования рукописи, нет. Не удалось установить время ее поступления в ГПБ, как и то — от кого она приобретена (Д. В. Разумовский уже знал ее. — см. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и Архив Д. В. Разумовского, с. 183).

Заглавие: «Ідеа грамматикіи мусикийстѣй, составленная прежде Николаемъ Дилецкимъ в Вилнѣ. Послѣжде им же преведена на славенскій діалектъ в ц[а]рьствующемъ градѣ Москвѣ. Лѣта от созданія мира ЗРПЗ [7187=1679]».

Содержит «Грамматику» во втором варианте первой (виленской) редакции и очень близка к публикуемому тексту Памятника. Однако здесь нет обращения и предисловия-посвящения Строганову, в тексте же самой «Грамматики» есть

⁷ Определение Л. М. Костюхиной, см.: Костюхина Л. М. Книжное письмо в России XVII в. [М., 1974], с. 48.

отступления: а) раздел «Образ поучения майстром ко пению детищ» заменен разъяснениями сольмизационной системы (л. 87—90; приведено в Приложении I), б) содержание л. 72—86 расположено в иной композиции, нежели в публикуемом Памятнике (см. ниже).

Экземпляр очень исправный как в литературном изложении, так и в нотной записи. Из него нами заимствовано содержание л. 58 об. — 64, восполняющих утраченные страницы Памятника (см. Предисловие).

Заключение основного раздела, написанное в Памятнике от имени Василия Резанца и Николая Дилецкого и обращенное к Г. Д. Строганову, здесь (л. 104 об. — 105) обращено к безымянному «рачителю благочестивому», подпись же — от имени одного Дилецкого: «Сице смиренный Послушник Благородия твоего от душа желаю Николай Dilecky Author» (л. 105). К кому обращался здесь автор, остается неясным.

Указанное выше композиционное различие с публикуемым Памятником явствует из следующего сопоставления:

Страницы Памятника	Листы рукописи ГПБ
147—148	73 — 73 об.
149—150	72 — 72 об.
151—154	80 об.— 82
169—172	82 об.— 84
173—184	74 — 80
185—189	84 об.— 86 об.

Представляет интерес оглавление «Грамматики», принадлежавшее, вероятно, переписчику, составленное весьма грамотно; оно подтверждает большую ценность данной рукописи. Приводим его полностью (в скобках нами проставлены ссылки на листы рукописи, помещенные в оригинале на полях, сбоку).

«Оглавление обретающихся вещей в книзе сей. Часть 1. Что есть мусикия? (1). О основании мусикии (тоже). О нотах и о мусикии в ключю четвероначально (2). Часть вторая. О буквари дуралном (тоже). О буквари единобемулярном и о двобемулярном (3) и о дводиезисовом (тоже). О диезисе и о бемуре (тоже). О сем елико ключев в пении (тоже). О ключах обыкновенных и необыкновенных (4). О буквари двобемулярном и о четверобемулярном (5). О клявиши сиречь о ключю (6). О такте (тоже). О бемулярном и диези-

№ 49.

І Д Е А

Грамматикѣи мѣснѣи стѣи,
составленная прежде,
Николаемъ Дилецкимъ,
въ Вилнѣ.

Послѣжде иже преведена,
на славенскѣи діалектѣ,
и црѣствѣющемъ градѣ
Москвѣ

Лѣта ш созданіа мѣа зрпз
*

совом пении како дуралным пети (тоже). Часть третья. О конкорданциях (9). О дизисах где и како полагати их в пении (11). О нотах обыкновенных и необыкновенных (13). О диспозиции (14). Часть четвертая. О творении (15). О возшествиях и низшествиях (тоже). О правиле микста (23). О правиле хоралном (25). О правиле естественном (тоже). О правиле дудалном (26). О правиле каденциалном (27). О правиле фундаменталном (29). О правиле противном (30). О правиле безречном (31). Часть пятая. О контрапункте (32). О сем что есть концерт (тоже). И что есть fuga (тоже). О возшествиях и низшествиях противоточных (33). Глава шестая. О способствующих (38). Глава седмая. О вещах забвенных (42). О инвенции (46). О диспозиции (тоже). О превращении пения бемулярнаго на дуралное и дуралнаго на бемолярное (49). О наследствии (50). О дизисах обыкновенных и необыкновенных (51). О сем что есть лига (53). О сем коего прежде покладати гласа, баса ли или инаго коего в творении (тоже). О тонах (54). О пункте (55). О пропорциях и о пиканде (56). О ирмологионе (57). О неделном поставлении дизиса (60). О уразумении естества творимаго стиха (тоже). О ексордии (тоже). О амплификации (62). О превращении нот воспать (64). О пении дванадесято на колесе обращающемся чрез вся буквари (65). Образ четверокраеугольный смешеваемаго в повторении и разширении пения веселаго с печальным (66). О преведении пения на ноту певаемаго из уст или играннаго (тоже). О раздаянии тонов гласовом (68). О сем яко не токмо на пятих, но и на единой линии мощно быти пению токмо с ключем, а без линии и без ключа не мощно (71). О сем, яко со всякого писмени мощно утворити вся шесть нот (72). О транспозиции (тоже). О сем, яко откуду начало бысть мусикии (76). О сем, что есть бас и тенор, и дискант, и алт (78). О правиле органном, именуемом партитура (80). О разложении обыкновенном и необыкновенном (81). О сем, где не уразумееш к каковому любо пению приложити баса (82). О философе Боециусе, како совершенно изобрази колико есть нот мусикийских (83). О сем, чесо ради вместо дизиса *дисми* поставляется *б* на *е* (тоже). О морденте и трелю (84). О различии тона от гласа (85). О совершенном певце и о несовершенном (93). О елегантии (тоже). О нотах свойственных и несвойственных (94). О творении падежей (95). О тайне в пении (98). Образы хоралные (99). О сем, чтобы силы слова в пении не ламати (102). О сем, коего гласа удобее прежде полагати (104)».

Заключительные страницы «Грамматики» (обращение к «благочестивому рачителю» и азбуки) в оглавление не включены — возможно, они были добавлены позднее.

Библиотека И. П. Сахарова

Рукопись, находившаяся в библиотеке И. П. Сахарова, ныне неизвестная. Описана и обильно процитирована в труде: *Сахаров И. П.* Исследования о русском церковном песнопении. Отдельный оттиск. М., 1849, с. 33—39.

Содержала «Грамматику» Дилецкого в первом варианте второй (смоленской) редакции. Заглавие: «Грамматика пения мусикийского, или известная правила в слозе мусикийском, в них же обретаются шесть частей или разделений. Издадеся в Смоленску, в лето от Рождества Спасителя нашего и Бога 1677, Николаем Дилецким» (там же, с. 33).

В «Исследованиях» Сахарова перечисляются пять известных ему рукописей «Грамматики», из них две несомненно относятся к смоленской редакции: одна, ныне находящаяся в ЦГАДА, другая — бывшая в его собственной библиотеке⁸. Однако ни в заглавии, ни в тексте больших цитат, приводимых Сахаровым, нет дословного совпадения с рукописью ЦГАДА, из чего можно заключить, что принадлежавшая ему рукопись относилась к другому, чем в ЦГАДА, варианту смоленской редакции. Утрата экземпляра из библиотеки Сахарова тем более досадна, что эта рукопись была, видимо, очень полной и имела концевые листы с посвящением Т. Д. Литвинову, отсутствующие в рукописи ЦГАДА (см. ниже ее описание).

ГБЛ, ф. 35, Боден-Колычевы, № 5. 41, л. 1—74

Рукопись конца XVII — начала XVIII века, в 1°, русский круглящийся полуустав, украинская и русская скоропись разных почерков. Бумага: герб г. Амстердама + контрамарка «MARTIN», подобно Heawood, № 417, 1720 года, ГИМ, Синодальное собрание, № 133, 1684 года; «Pro Patria» + буквы

⁸ Остальные три — это Памятник, рукопись ГБЛ (ф. 205, императорское Общество истории и древностей российских) и рукопись Тверской семинарии (Калининский областной государственный архив, ф. 103, № 651-а). Ни одна из них не принадлежит к смоленской редакции.

«GR» под короной, Heawood, № 3696, 1724—1726 годов; «Pro Patria» + буквы «GR» под короной, Heawood, № 3702, 1695 года.

Украшения: заглавные слова выполнены киноварью.

Переплет XIX века — картон.

Титульного листа с заглавием нет. Авантитул — с обычными в других рукописях эпиграфами из псалмов: «Пою богу моему дондеже есмь» и др.

Запись на л. 1 рукой В. Ф. Одоевского: «Эта рукопись — сочинение Николая Дилецкого — сочинителя „Идеи Грамматики Мусикийской“ — половины XVIII-го века, под некоторыми экземплярами его рукописей подпись: Micolaus Dilezky». Далее дата другой рукой — «2 января 1869 года».

Содержит «Грамматику» во втором варианте первой (виленской) редакции. Тесно примыкает, как и рукопись ГБЛ, ф. 7, Амфилохий, № 57, к публикуемому Памятнику. Начинается основная часть текстом, идентичным тексту Памятника: «Слава славному и благословение благословенному» (Памятник, с. 15), но отсутствующим в названной рукописи ГБЛ. Однако по всей композиции она одинакова с ней: такие же пропуски в параграфе «О ирмологионе» (л. 49), отсутствует параграф «Образ поучения майстером ко пению детищъ» (л. 57), сделаны те же восстановления, какие и в рукописи ГБЛ.

После примера, аналогичного № 474 по Памятнику, тут же (л. 74 об.) следует дополнение «Во пении четыредиезисовом» и соответствующие примеры. Самые последние образцы азбук, имеющиеся в Памятнике, в описываемой рукописи отсутствуют — по-видимому, недостает завершающего листа.

ЦГАДА, ф. 181, № 541

Рукопись начала XVIII века, в 4°, выполнена русским круглящимся полууставом с отдельными украинизмами, латинизмами и грецизмами, л. II+78+II. Бумага: герб г. Амстердама, Churehill, № 62, 1710 года, подобный Heawood, № 396, 1701 года, и Клепиков, № 896, 1702 года.

Украшения: заглавие на л. 1 написано крупным полууставом, киноварью и чернилами, по листам рукописи киноварные заглавия и заглавные буквы.

Записи: на л. II (в пагинации ЦГАДА помечен как лист I) позднейшая запись 1748 года: «Сия мусикийскаго пения грамматика государственной коллегии иностранных дел пере-

водчика Моисея Ивановича Арсениева, писанная собственною ево рукою, когда еще учился в школе. По кончине его, любезного моего родителя, в 1747-м году ноября с 12-го на 13 число досталася мне, сыну ево Николаю Арсениеву тоя ж иностранной коллегии канцеляристу и мною ж в 1748 году переплетена». О какой школе идет речь в приведенной записи, не установлено.

Переплет — 1748 года. На переплетных листах фрагмент водяного знака, подобный: Тромонин, № 533, 1747 года; *М. В. Кукушкина*. Филигрani на бумаге русских фабрик, № 273, 1746—1747 годов (см. кн.: «Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук СССР». М.—Л., 1958, с. 320).

Заглавие: «Грамматика мусикийского пения, или известная правила пения в слозе мусикийском, в них же обретаются шесть частей или разделений. Издася в Смоленску Николаем Дилецким: в лето от Рождества Христова: 1677: На изоиля, или на хвалящаго и поношающаго: Изоиль есть потель человечестей хвале, но не согласуяйся да погибнет в мале». Между строк: «Воспою господеву дондеже есмь. Воспойте господеву песнь нову» (л. 1).

В начертании букв встречаются латинизмы и грецизмы, в орфографии — полонизмы, например, в словах «CZAST WTOPAJA» (л. 3 об.). В обозначениях «ЧАСТЬ ТРЕТИЯ» (л. 16), «ЧАСТЬ ПЯТАЯ» (л. 42), «ЧАСТЬ ШЕСТАЯ» (л. 44 об.) латинское *s*, но «ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ» (л. 36) — с русским *c*, «ΒΟΣШΕΣΤΒΙΕ» (л. 19 об.) — *сигма* и латинское *s*.

Содержит один из вариантов второй (смоленской) редакции «Грамматики». К сожалению, рукопись неполная: недостает листов, бывших после л. 75 об., хотя внешне перерыва в пагинации нет. Однако эта пагинация, видимо, позднейшая. По тексту оборот л. 75 не имеет продолжения, что и указывает на недостачу окончания. Последняя фраза на л. 75 об.: «Веси яко во всяком концерте имать быти начало, посредствие и конец. Сам видяще в твоей...» обрывается. Листы 76—78 заняты квинтовыми кругами, рамкой, приготовленной для рисунка Благовещения (сам рисунок не вписан) и азбукой в разных ключах.

На отсутствующих листах, вероятно, находился «Эпилог к трудолюбивому чительнику», частью которого было посвящение «Грамматики» Т. Д. Литвинову — текст «Эпилога» известен по публикации И. П. Сахарова «Исследования о русском церковном песнопении» (об этом см. ниже, с. 513).

Данная рукопись самая исправная из всех известных в смоленской редакции как в отношении литературного текста, так и в нотных примерах. Это позволяет постоянно прибегать к ней для сравнения с текстом других рукописей «Граматики».

В литературе она известна с 1846 года (В. М. Ундольский). По этому экземпляру вносились С. В. Смоленским исправления при подготовке печатного издания 1910 года. А. В. Преображенский в статье «Русская музыкальная азбука XVII века» упоминает ее под шифром 532/1024 (см.: «De Musica», вып. 3. Л., 1927, с. 55).

Рукопись подверглась в свое время проверке, что видно по отметкам на полях л. 1 об., 4, 4 об., 7, 15, 15 об. и многих других.

Особенно интересно, что нотные примеры вписаны той же рукой, что и основной текст, то есть рукой М. И. Арсеньева, тогда как словесный текст под нотами — другой рукой украинской скорописью. Пока невозможно установить, кто это был, возможно — учитель школы, в которой учился Арсеньев и где была написана рукопись. Великолепное качество рукописи, безошибочность ее текста свидетельствуют в пользу того, что она создавалась под наблюдением опытного музыканта, которым, вероятно, и был вписан словесный текст в нотные примеры.

ГБЛ, ф. 310, В. М. Ундольский, № 177

Рукопись начала XVIII века, в 8°, русская скоропись. Бумага: герб г. Амстердама, под ним вензель «GVH», Клепиков, № 1400, 1706 года; герб г. Амстердама, Heawood, № 396, 1701 года.

Украшения: по листам — киноварные инициалы.

Записи: на л. 1 скорописью первой половины XVIII века: «...Аггеева сына Казанцова»; по л. 18—27 так же: «Сиі букварь лейбгвардии Преображенского полку ...Бориса Аггеева Казанцова»; на л. 27 об. так же: «А подписал сиі букварь ю Борис Агеев сын Казанцов»; на л. 28—29 курсивом XVIII века — вексельные записи, сделанные в Твери 29 ноября 1782 года Михаилом Ротманом; на л. 29 об.—30 — письмо Ивана Иванова; на л. 31 курсивом начала XIX века: «Сия книга тверского купца Ивана Яковлева Пешехонова».

Переплет: начала XVIII века — кожа с тиснением.

Содержит отрывки «Грамматики» во втором варианте первой (виленской) редакции. Научного значения не имеет из-за отрывочности. На л. 22 об.—27 находятся партитуры трех- и четырехголосных произведений малой формы. Их отношение к Дилецкому не установлено.

ГИМ, Музейское собрание, № 4072

Рукопись начала XVIII века, в 1°, русская скоропись и полуустав разных почерков. Бумага: герб г. Амстердама+буквы «AJ»+«DI», Клепиков, № 896, 1702 года; то же, Hea-wood, № 389, 1698 года; то же+буквы «HD», подобно Hea-wood, № 355, 1704 года; то же+вензель «AG», Клепиков, № 885, 1702—1722 годов.

Сборник, включающий вместе с нотной Азбукой записи по арифметике и геометрии. Основное содержание — начало «Грамматики» Дилецкого в первом варианте третьей (московской) редакции. Ему предшествуют крупные отрывки разных почерков из трактата Коренева, звукоряды, азбуки. После текста «Грамматики» — продолжение азбук, звукорядов с пояснениями и «Образцы творения» на три (двенадцать примеров), четыре (четырнадцать примеров) и шесть (два примера) голосов. Родственны подобным же образцам из рукописей ГБЛ, ф. 310, В. М. Ундольский, № 177 и ф. 37, Т. Ф. Большаков, № 101. Отношение этих произведений к Дилецкому не установлено. На с. 61—68 по первоначальной пагинации находится «Грамматика краткого изложения пения мусикийского», — ее отношение к Дилецкому также не установлено. Далее — рисунки рук по сольмизационной системе, начало «Ключа разумения» Тихона Макариевского и лист двознаменника.

Рукопись в части «Грамматики» Дилецкого научного значения не имеет.

ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777

Рукопись 1705—1711 годов, в 1°, выполнена русским полууставом. Бумага: герб г. Амстердама, Heawood, № 411, 1704 года; вензель, подобный Heawood, № 3244, 1707 года. Отсутствуют листы 138—142 и 144.

Описана и проанализирована В. М. Металловым в статье «Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, состав-

ленный киевлянином Николаем Дилецким» («Русская музыкальная газета», 1897, декабрь; отдельный оттиск. Спб., 1898).

На авантитуле заглавие: «Сия книга глаголемая грамматика мусикийского составления преписася у Соли Камской в лето от Рождества Христова 1705-го года маиа в день». На титульном листе: «Сия книга Соли Камской Богоявленской церкви диакона Меркуриа списана с книги имянитого человека Григория Димитриевича Строганова». На л. 163 запись: «Сия книга глаголемая грамматика мусикийского пения наука Сибирской губернии Перми великиа богоносного града Соли Камской церкви Богоявления господня диакона Меркуриа Савина сына Лодыгина подписал сын его Иван року от создания мира 7218, а от воплощения же Бога слова 1711 месяца иулия в 25 день». По листам запись, аналогичная предыдущей. Рукопись поступила из Тверской духовной семинарии, о чем свидетельствует ее печать, в библиотеку Синодального училища и оттуда — перешла в ГИМ.

Содержит «Грамматику» во втором варианте виленской редакции, дополненном другими вариантами. Включает предисловие-посвящение Г. Д. Строганову (л. 2—8), переходящее в заключительный раздел трактата Коренева (л. 9—16). Текст «Грамматики» начинается на л. 17. Сравнительно с публикуемым текстом Памятника имеются: а) значительно большее число примеров транспозиции в тональности с несколькими бемолями и диезами при ключе; б) вирши назидательного характера, помещенные перед началом посвящения и после каждой из семи частей «Грамматики». Последняя из вставок не что иное, как известные вирши Тихона Макариевского, с его акростихом «Трудился о сем монах Тихон Макариевский», опубликованные еще В. М. Ундольским⁹. Они входят в «Ключ разумения» — теоретическую работу Тихона Макариевского, написанную, по-видимому, в 70-х годах XVII века и являющуюся руководством по переложению с крюковой музыкальной записи на нотолинейную¹⁰.

Вставки обращены к читателю («снискателью», «прочитателю») как бы от лица автора «Грамматики», но нигде не используется притяжательное местоимение (моя «Грамматика»), что может служить доводом в пользу того, что они не принадлежат Дилецкому.

⁹ См.: Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России М., 1846, с. 15.

¹⁰ См.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.

Вполне определенно можно утверждать, что стихотворные вставки в рукописи № 777 являются несомненно циклом, пронизанным единством содержания и подчеркиванием связи частей «Грамматики». «Грамматика» обращается к разуму читателя, стихотворные вставки стремятся воздействовать на его чувство, показать, сколь благотворно влияние музыки и ее «согласного» строения. Естественно, что ни Дилецкий, ни Тихон Макариевский, ни автор стихотворных вставок не могли обойтись без ссылок на божественное предназначение музыки (пения) — таково было общее направление в музыкальной эстетике того времени. Но главное в «Грамматике» и дополняющих ее стихотворениях — во вполне реальных задачах музыкального просвещения, пропаганды многоголосного, гармонического музыкального искусства.

Стихотворные вставки в рукописи № 777 исходят из мысли о важности изучения «Грамматики» для овладения искусством музыки, цель которого — смягчение человеческого сердца¹¹:

Предисловие мусикийской грамматики счиняется,
всяк бо, тоя поучаяся, сердцем возвеселяется (I, л. 1).

Во главу угла как «Грамматики», так и стихотворных вставок положена идея о разумном начале в музыке, о «мерном и согласном» строении ее художественной формы:

Достойно есть сию книгу со вниманием ся поучати,
сладкими и умильными гласы разумне воспевати,
О похвале божии и богоматере и всех святых сотворяти,
мерно и согласно слаткое пение устроить (I, л. 1).

Эта мысль проводится во всех вставках, приняв характер афоризма в завершении шестой части «Грамматики»:

А смотри всех паче
разума в задаче (VII, л. 82 об.).

И Тихон Макариевский начинает свои «Стихи к хотящему пети» той же мыслью:

Трудолюбивый о бозе песнорачителю,
разума же того добрый снискателю (VIII, л. 163).

¹¹ В скобках выставляется порядковый номер вставки (римские цифры) и лист рукописи.

Автор стихотворных вставок, как и Дилецкий в тексте «Грамматики», подчеркивает, что изучивший музыку должен передать свои знания другому и его научить этому искусству:

...музыкальских правил вразумися
И возможеши разрешати
издачі сам издавати (IV, л. 51 об.).

...да помнишь вся особно
К друг другу не смешенно,
но каждо совершенно,
Да бы могл приступити
присущих ся учити (V, л. 72 об.).

Особенно важно, что во вставках устанавливается связь между частями «Грамматики»:

Первую часть докончивше
и вся яже в ней изучивше...
потщися по сем вторую начати (II, л. 19 об.).

Зде вторую часть скончивши,
во пении все совершивши...
Подщися зде начати
третью часть писати (III, л. 40 об.).

По окончании третьей части «Грамматики» обращается внимание на четвертую, наиболее сложную:

Четвертой части поучися,
Музыкальских правил вразумися...
Зело бо хитра есть сия часть (IV, л. 51 об.).

В завершении четвертой части автор предупреждает о важности пятой:

Но еще молю тя потщися,
пятыя части изучися,
В ней же охотно ся понуди,
в грамматике сей свершен буди,
Да будешь почтен всеконечно
и увенчан от всех вечно (V, л. 72).

Вставка VI подчеркивает удовлетворенность, которую должен испытать учащийся:

Якову имать сладость в себе,
такову даст и тебе (VI, л. 78 об.).

Последняя из вставок анонимного автора характеризует общий результат изучения «Грамматики»:

Потрудися в них охотно
аще будет и работно.
И пиши угодно,
что бы творить удобно,
А смотри всех паче
разума в задаче (VII, л. 82 об.).

Седьмая часть «Грамматики» — «О вещах забвенных» — заканчивается «Стихами» Макариевского.

Так от одной вставки к другой проходит единая мысль о цельности и важности теории для познания искусства музыки.

ГБЛ, ф. 218, № 347/1

Листы 138—142 и 144 из рукописи ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777 (см. выше), написанной Меркурием Лодыгиным, но по неизвестной причине удаленные из указанной рукописи. Перерыв в пагинации (пропуск л. 143) не повлек перерыва в тексте: «исходяще из меры гласа своего» (л. 142 об.), «да не чрез силы твоя поеши и да веси како» (л. 144) — это соответствует тексту на с. 197 Памятника.

*Калининский областной государственный архив,
ф. 103, № 651-а*

Рукопись, являющаяся копией с рукописи ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777, в 1^о, выполнена тем же писцом Меркурием Лодыгиным: тот же почерк, та же манера оформления, но более бедная — нет цветных рисунков и киноварных записей инициалов и слов. Подписей Лодыгина и его сына также нет. Относится к началу XVIII века.

В 1777 году рукопись была переплетена в Тверской духовной семинарии, в переплет вставлены чистые листы бумаги (1—8, ныне не входящие в пагинацию), с филигранями «РФ», «ФАГ», Клепиков, № 681, 1744 года, медведь с алебардой. На л. 8 об. дата изготовления переплета: «1777 года, Тверь».

Первый заполненный лист (ныне л. 1) имеет вирши: «Предисловие мусикийской грамматики счиняется». На л. 2 заглавие: «Идея грамматики мусикийской». Текст ее включает пре-

дисловие-посвящение Г. Д. Строганову и все стихотворные вставки, подобно указанной рукописи ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777. Лист 7, не входящий в пагинацию, выставленную писцом Лодыгиным (филиграни «ЯѠЗ»), введен при переплете и имеет запись: «Из книг Тверской семинарской библиотеки 14 июля 1777 года. Арсений».

Место изготовления рукописи не указано, но вероятнее всего, что она написана, как и оригинал руки Лодыгина, в Соли Камской. Здесь во владениях Строгановых, по-видимому, находился один из центров распространения «Грамматики» Дилецкого.

Д. В. Разумовский сделал описание рукописи, сравнил ее с другими вариантами «Грамматики» и, в частности, отметил, что после л. 8 «вне счета на особом листе подпись митрополита Платона» (ГБЛ, ф. 380, № 21. 6, л. 1). Нами эта подпись не обнаружена.

Упоминается в книге: *Колосов В. И.* История Тверской духовной семинарии. Тверь, 1889; в статье: *Голубев И. Ф.* Собрание рукописных книг г. Калинина. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР, т. 11. М.—Л., 1955, с. 453, № 202.

*Музей украинского искусства (Львов),
Рукописный фонд, № 87/510804*

Первоисточник факсимильного издания: *Дилецкий Микола*. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року. Підготувала до видання кандидат мистецтвознавства О. С. Цалай-Якименко. Редакційна колегія: М. М. Гордійчук, Я. Д. Ісаєвич, Л. Є. Махновець, С. О. Павлюченко, О. С. Цалай-Якименко, О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ, 1970.

Рукопись на украинском языке, в 1^о, написана в 1723 году в Петербурге.

Содержит «Грамматику» во второй (смоленской) редакции с дополнениями, сделанными в Москве («В Смоленску почавши, на Москве лечь кончаючи граматику мою», с. LXXIX), имеет различия с русскими редакциями.

Отсутствует титульный лист, что устанавливаем из сопоставления количества листов в тетрадах, счет которым отмечен внизу: на с. XIX — тетрадь 2, с. XXXIX — тетрадь 3¹²,

¹² В издании это обозначение опущено, но имеется в оригинале.

с. LIX — тетрадь 4¹³. Отсюда следует, что тетради имели по десяти листов (двадцать страниц)¹⁴, столько же, вероятно, имела и первая тетрадь, но ее первый лист с титульным обозначением утрачен и потому тетрадь оказалась из девяти листов (восемнадцать страниц). Отсутствием титульного листа объясняется странное начало рукописи с придаточного предложения: «Так яко граматіка музикальна» (с. I). Дата завершения рукописи писцом выставлена славянскими цифрами-буквами «лета от Христа АЩКГ октоврия дня VI» (12 октября 1723 года)¹⁵.

Принадлежность рукописи руке писца вытекает из следующих признаков:

а) типично профессиональный характер украинской скорописи, лишенной таких индивидуальных особенностей, которые отличают почерк автора;

б) ошибки в обозначении частей труда, на которые он делится: дважды на с. IV и X «часть вторая», на с. XXXIV — «часть первая», хотя должна бы называться «часть пятая», за которой на с. XLII правильно указана «часть шестая»;

в) красочная разрисовка некоторых обозначений без какого-либо смыслового элемента («на приклад» — с. XXIII, «зри» — с. XLIII, «другй разъ такъ ей покладаю» — с. XLVII и др.), наконец,

г) многочисленные ошибки в нотных образцах, возможные у писца-немузыканта. Некоторые из них оговорены в комментариях факсимильного издания, но в большинстве не указаны. Эти ошибки обнаруживаются из сопоставления с авторизованными образцами Памятника и аналогичных им из других списков.

Ошибок в нотных образцах зарегистрировано около сорока. Отдельные объясняются простой опиской, легко исправимой, в ряде же случаев из-за ошибок создаются такие созвучия, которые явились плодом не только невнимательности, но и музыкальной неграмотности писца. Приводим наиболее грубые искажения нотного текста¹⁶:

¹³ Дальнейшие обозначения отсутствуют.

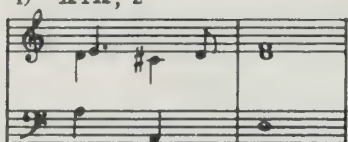
¹⁴ В описании рукописи А. С. Цалай-Якименко ошибочно говорит, что листы сшиты по четыре (факсимильное издание, с. 90).

¹⁵ В транскрипции современной печатью по небрежности допущена ошибка: 21 октября (факсимильное издание, с. 2).

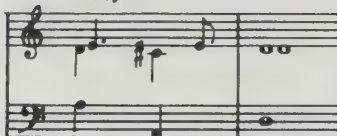
¹⁶ Цитаты из факсимильного издания рукописи 1723 года даны с указанием страницы римскими цифрами и порядкового номера нотного примера на этой странице арабскими цифрами; в цитатах из Памятника указан номер нотного примера.

514

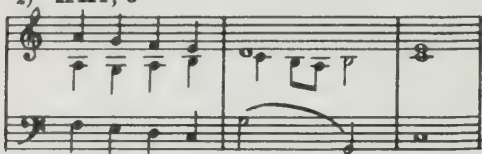
1) XIX, 2



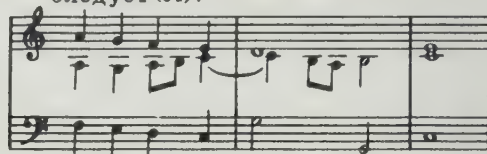
следует:



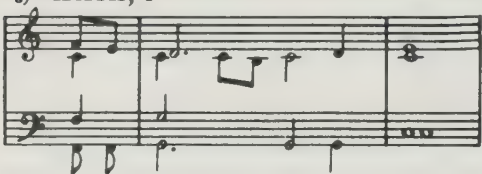
2) XXI, 3



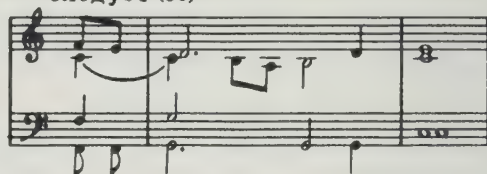
следует (91):



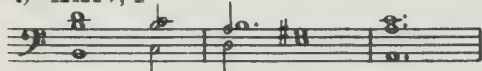
3) XXIII, 1



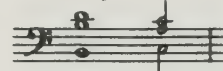
следует (99):



4) XXIV, 5



следует (108):



5) XXIX, 3



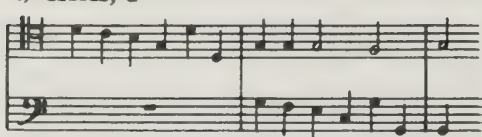
следует (557):



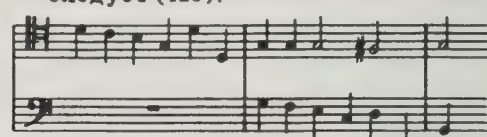
это пропущено

пропущено

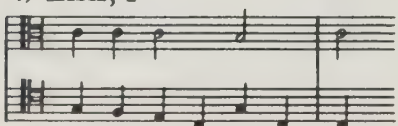
6) XXX, 2



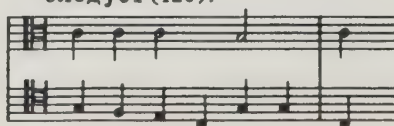
следует (129):



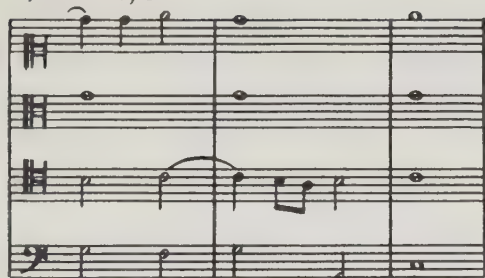
7) XXX, 2



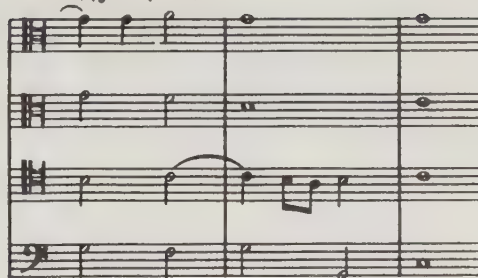
следует (129):



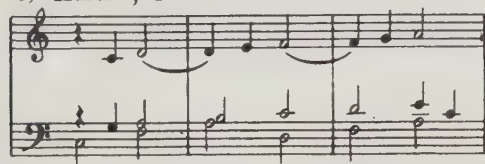
8) XXXV, 1



следует (159):



9) XXXV, 4



следует (162):



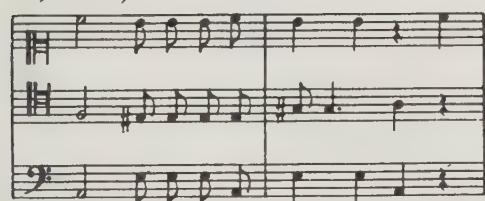
XLII, 1



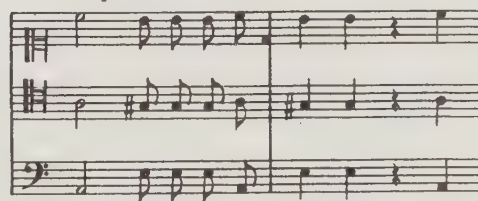
следует (201):



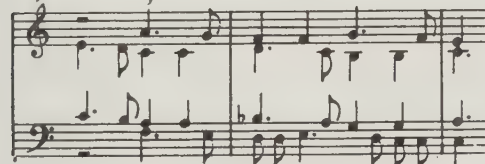
11) XLII, 4



следует (204):



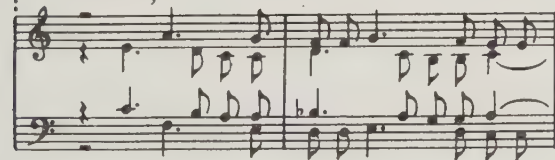
12) XLVIII, 2



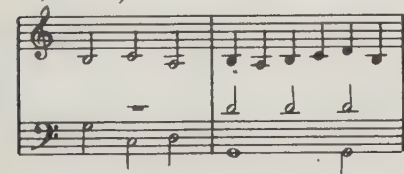
следует (227):



XLVIII, 3



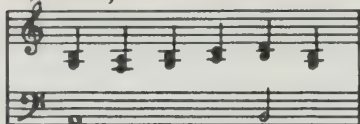
13) LVII, 2



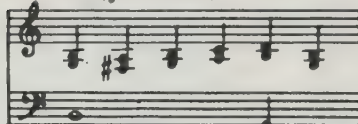
следует (292):



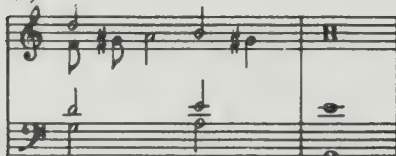
14) LVII, 2



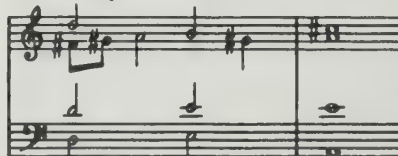
следует (292):



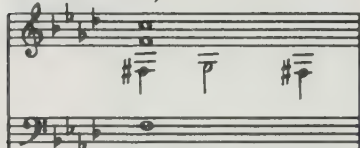
15) LX, 1



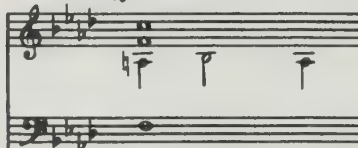
следует (311):



16) LXXIX, 3



следует (385):



Пояснения этих ошибок:

1) Нелепый предъём в предпоследнем такте.
2) Неправильный ритм в среднем голосе повлек неприготовленные диссонансы.

3) Странное движение задержанного звука.

4) Ошибочное движение секундами.

5) Выпущен пятый такт в верхнем голосе, но сохранен в среднем голосе, где взамен выпущен шестой такт, в басу также оказалось на один такт меньше. В результате сложилась странная мелодическая каденция — в тонику вместо вводного тона идет VI ступень, образующая с басом брошенный диссонанс ноны. Усомниться в правильности предлагаемого объяснения трудно, потому что все известные экземпляры смоленской редакции, куда входит данный пример, идентичны, исключение составляет только рассматриваемая рукопись.

6) Басовый голос здесь механически списан с партии тенора в предыдущем такте: начальные ноты приходились на те же места нотоносца, но последние две ноты уже не соответствовали тенору, писец же этого не заметил и продолжал списывать со строки тенора.

7) Из-за ошибочного *до* образовались неприготовленная септима и предъём, невозможные в данном стиле.

8) В верхнем голосе вписан сопрановый ключ вместо альтового. Ноты остались на прежних местах, и произошло пере-

мещение на квинту, что привело в шестом такте к неприемлемому созвучию.

9) Наличие паузы в среднем голосе повело к его ритмическому перемещению и неоправданным диссонансам.

10) Невозможные в данном стиле параллельные секунды и вступление голоса с диссонанса.

11) В среднем голосе выставлен теноровый ключ, ноты же в первом такте вписаны как альтовые.

12) Ошибка из-за того, что глаз переписчика перескочил со списываемого образца на следующий за ним, где начало басовой фигуры по написанию одинаково. Однако во втором такте и далее изложение другое, писец же не заметил этого и продолжал вписывать то, что принадлежит только второму образцу. Сомневаться в наличии такой ошибки не приходится, так как бас дублируется в дециму верхним голосом, и их фигуры должны быть одинаковы.

13) Пропущен такт двухголосия, из-за чего нарушилась точность имитации темы (она далее переходит из верхнего голоса в средний), форма же всего примера исказилась против оригинала Памятника: $a + ab(4 + 8)$. В правильной форме этот пример приводится во всех известных рукописях «Грамматики» и в печатном издании 1910 года (с. 154), искаженную же форму находим только в данной рукописи 1723 года.

14) Описка в басовой партии привела к неоправданному диссонансу.

15) Нелепые созвучия образовались из-за ошибок в басовой партии.

16) Ошибка в партии тенора вызвала невозможные в партесном стиле сочетания.

Ошибочно произведена и разметка предложенного Дилецким распределения композиции на слова «Спрославляемый отцу» (с. XV). В этой композиции восемь голосов, каждый голос имитационно вступает после предыдущего через полтакта, соответственно и текст делится на восемь частей: «спросла», «вляемый от», «цу и свя», «тому», «духу спа», «си нас», «спа», «си нас». Между тем в данной рукописи произведено деление на девять частей — ошибка, которую не мог допустить автор «Грамматики», так как образец взят им из его собственной «Смоленской службы».

Ошибки встречаются даже там, где нотные образцы должны быть идентичными вследствие транспозиции или переноса из одного контекста в другой. В образцах на с. LII («Мессия пришед») ни мелодия, ни гармонические голоса не

доведены до конца и обрываются в разных местах, что мог допустить только писец-немузыкант.

*ГБЛ, ф. 7, Амфилохий (П. И. Сергиевский),
№ 57, л. 1—128*

Сборник с «Грамматикой» Дилецкого (л. 11—94), в 4°, русская скоропись и полуустав разных почерков второй четверти XVIII века. Бумага: буквы «АГ» и «РФ» в прямоугольных рамках, Тромонин, № 534, 1742 года, Клепиков, № 472, 1740-х годов; «Pro Patria»+С & Nonig, Клепиков, № 955, 1743 года; буквы «РФ» в прямоугольной рамке, Клепиков, № 466, 1742—1743 годов; «Pro Patria», Heawood, № 3700, 1747 года; герб г. Амстердама, Клепиков («Бумага с филигранью Герб г. Амстердама»), № 55, 1718—1742 годов.

Украшения: на л. 1 — заглавие с элементами вязи и растительного орнамента. По листам рукописи — киноварные инициалы и заглавные буквы чернилами.

Переплет XVIII века — синяя крашенина в коже с тиснением.

Заглавие на л. 11: «Грамматика мусикийская составленная прежде Николаем Дилецким в Вилне послежде им же преведена на словенский диалект в царствующем граде Москве лета от создания мира 7187-го году».

Содержит «Грамматику» во втором варианте первой (виленской) редакции. Тесно связана с публикуемым Памятником и рукописью ГПБ, Q. XII. № 4. К Памятнику примыкает потому, что имеет такой же пропуск текста в параграфе «О ирмологиону известие» (см. Предисловие), к рукописи же ГПБ — потому, что вместо параграфа «Образ поучения майстром ко пению детищъ» (как в Памятнике) находятся разъяснения сольмизационной системы, текстуально совпадающие с л. 87—90 рукописи ГПБ (ср. л. 75 об. и след.). Однако оба этих пропущенных параграфа восстанавливаются в других местах рукописи: из параграфа об ирмологионе — на л. 78—79 об., о способе обучения детей — на л. 81 об. и следующих.

Из этого можно заключить, что: а) копиист пользовался разными оригиналами и свободно их комбинировал, б) утрата страниц Памятника с изложением параграфа об ирмологионе произошла уже к моменту снятия данной копии, то есть в XVIII веке.

Рукопись заканчивается ее основной частью (л. 94) с примером, идентичным № 474 по Памятнику, после чего следует обычная формула: «Конец и богу слава». Нет ни заключительного обращения к Строганову или «рачителю благочестивому» (Памятник и рукопись ГПБ), нет и азбук, которые помещены были в качестве дополнения (там же).

ГБЛ, ф. 210, собрание В. Ф. Одоевского, № 5

Рукопись второй четверти XVIII века, в 4°, русский полуустав и скоропись разных почерков, л. III+107. Бумага: буквы «РФ» в картуше+вензель «AG», Клепиков, № 470, 1737 года; «Pro Patria»+вензель «AG», Клепиков, № 867, 1742 года; *Н. П. Лихачев*. Бумага и древнейшие бумажные мельницы, № 581, 1744 года; «Pro Patria»+вензель «AG», Клепиков, № 868, 1744 года; «Pro Patria»+ буквы «ВЕ», № 116, 1740-е годы; «Pro Patria»+ буквы «IV», Клепиков, № 1187, 1721 года; герб г. Амстердама+буквы «AB», подобный Heawood, № 400, 1724 года.

Украшения: на л. 1 квадратная заставка — рамка с крестом и растительным орнаментом; в ней — заглавие с элементами вязи, чернилами и красновато-коричневой краской; на л. 86 — концовка-виньетка той же краской; на л. 90 об. — инициал с растительным украшением (чернила, сурик, зеленая краска).

По листам рукописи — заглавные буквы красноватой краской и суриком.

По л. 1 — 16 скорописью первой половины XVIII века запись: «Сия книга мусикийская азбука или Грамматика партесного пения града Тулы старого собора церкви Воскресения Христова попа Иякова Минаева сына, а сию книгу глаголемую азбуку писал и переплетал я, поп Ияков Минаев, сам про себя и своими руками и сия книга никому не продана и не заложена и никого не подарена».

Описана в книге: «Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и Архив Д. В. Разумовского». М., 1960, с. 141—143. Научного значения не имеет, так как списана крайне хаотично, хотя пагинация и счет тетрадей не прерываются. Так, часть первая обозначена на л. 25, вторая — на л. 26, третья — на л. 12, четвертая — на л. 76, пятая — на л. 36, шестая — на л. 38 об. Что послужило для нее оригиналом — трудно представить.

Рукопись имеет ряд пометок и записей В. Ф. Одоевского. Отрывок из нее опубликован в книге: «Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков» (М., 1973, с. 141—142).

*ГИМ, собрание И. Е. Забелина, № 168,
л. 1—105, 106—139*

Рукопись 30—40-х годов XVIII века, в 4°, писана русской скорописью разных почерков. Бумага: л. 1 — 105 вензель Гончаровых+филиграни «РФ», Клепиков, № 504, 1732 года; л. 106—139 «Pro Patria»+буквы «СЕ», типа Тромонин, № 1057, 1734 года; герб г. Ярославля+филиграни «ЯӨЗ», Клепиков, № 786, 1748 года.

Содержит «Грамматику» в варианте, близком рукописи ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777, с предисловием-посвящением Г. Д. Строганову (л. 2—9). Обрывается на л. 105. О недостающем можно судить по «Оглавлению вещем, обретающемся в книзе сей» (л. 10—12).

К «Грамматике» приплетена другая рукопись с пагинацией, продолжающей предыдущую, но вся эта пагинация — позднейшая (л. 106—139). Рукопись не имеет начала (пагинация писца начинается с цифры 10 и заканчивается цифрой 42). Представляет тоже вариант «Грамматики» Дилецкого, но сокращенный.

*Научно-музыкальная библиотека имени С. И. Танеева
Московской консерватории, В 68, с. 1—586*

Сборник музыкально-теоретических трудов 40+70-х годов XVIII века, в 4°, русский полуустав разных почерков. Бумага: вензель «ФТ», Клепиков, № 548, 1740—1754 годов, Тромонин, № 379, 1747 года; вензель «РФ»+IMD, Клепиков, № 500, 1747 года; герб г. Ярославля+буквы «ЯӨЗ», Тромонин, № 450, 1744 года.

Украшения: по листам рукописи киноварные инициалы.

Содержит вступление и «Сказание о нотном гласобежании» Тихона Макариевского (с. 1—6), трактат Коренева, соединенный с «Грамматикой» Дилецкого, разнообразные буквари, азбуки, образцы партесного многоголосия, несколько отрывков из трактата Коренева и «Грамматики» Дилецкого, в частности «Образ учения детей» и пр.

Заглавие, объединяющее трактат и «Грамматику»: «Грамматика мусикийского пения творения Николая Дылецкаго, списана з готового характеру 1722-го году месяца ноября 20-го числа. В царствующем Санкт Петер Бурге трудами иеродиакона Исавра Стрелбиц[к]аго» (с. 9), «С того же списка списана сия в городе Алаторе¹⁷ трудами недостойными Старо-Николаевского девичь монастыря диакона Матфея Кононова 1743 году месяца маия в 1 день. Аще где за всякими суетами в писме явятца несправы, Прошу то исправить благих человек нравы» (с. 10).

Трактат Коренева (с. 11—123) имеет предисловие «Против любопрящихся хулителей по чину мусикийских согласий», включающее некоторые неизвестные по другим источникам дополнения — о происхождении нотной слоговой системы от Гвидо Аретинского на основании «летописца гурлетова», и т. д.

«Грамматика» Дилецкого представлена во втором варианте третьей (московской) редакции. Ее композиция, однако, почему-то нарушена: начало находится на с. 403—426, продолжение же и окончание на с. 137—294.

Среди прочих произведений интерес представляют «Образы творения всякого пения» (с. 442—459), содержащие примеры двухголосного (пять примеров), трехголосного (двенадцать), четырехголосного (четырнадцать) и шестиголосного (два) изложения. Некоторые из этих примеров взяты из «Грамматики», некоторые же в нее не входят; принадлежали ли они Дилецкому — неизвестно. Ср. аналогичные примеры в рукописи ГИМ, Музейское собрание, № 4072.

Любопытна также «Грамматикия краткоизложенная пения мусикийского» (с. 460—478). Она представляет несомненное влияние «Грамматики» Дилецкого, но дает более элементарные сведения. Общее положение о различных видах музыки — веселом, печальном (смешанное отсутствует) — здесь значительно варьировано, уточнено. Приведем эти определения: «Мусикия есть иже согласием своим человеческая сердца увеселяет и[л]и ко плачу возбуждает, паки ко умилению же и сокрушению, есть же и ужасная.

Печальная мусикия: егда имут пети надгробная пения и протчия умилителные стихи, тогда печальные ноты поставляемы бывают, иже сердца человеческая ко умилению и сокрушению, и ко плачу приведет.

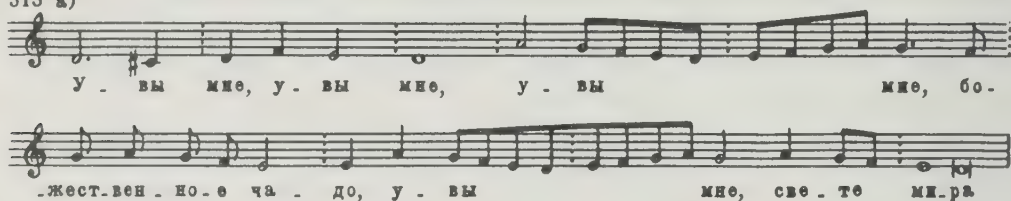
¹⁷ Вероятно, ныне Алатырь Чувашской АССР.

Ужасная мусикия, егда бывает неделя мясопустная, тогда бывают поемые стихи страшному суду и иные ужасные стихи, поставляется же тогда ужасные ноты, иже ко страху и ужасу возбуждает сердце человеческое.

Веселая мусикия, когда имут пети веселое во святую неделю Пасхи и во иные торжественные дни суть же и церковные стихи, иже належа́т веселой ноте, тогда подобает и веселую ноту полагати, иже сердце человеческое приведет до увеселения» (с. 460—461).

Примеры трех видов музыки тут такие: печальной (а), ужасной (б) и веселой (в):

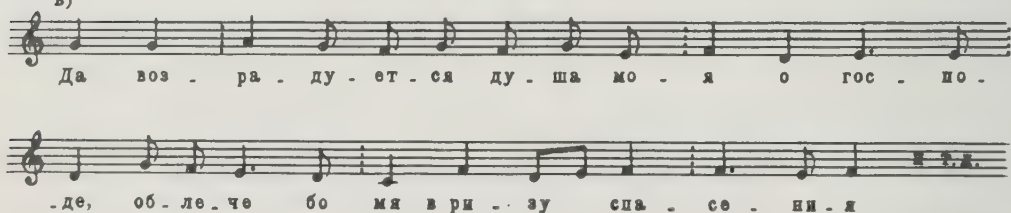
515 а)



б)



в)



В сборник входят азбуки, разделы «Образ учения детей», «О нотах согласующихся», отрывки из трактата Коренева и пр.

На с. 539—551 находится начало второго варианта первой (виленской) редакции «Грамматики», дополненное сведениями о ключах, азбуками и пр. В конце шифрованная запись: «Трудился о сем... [одно неясное слово] диакон Исидор Иванов земсот зедмахонадесят году июня в день» (с. 565).

Рукопись принадлежала С. В. Смоленскому, о чем сделана запись на внутренней стороне переплета: «№ 156. Ст. Смоленского. 18 $\frac{30}{III}$ 75». Была известна Д. В. Разумовскому, который дал ее краткое описание (ГБЛ, ф. 380, № 10.14. См.: «Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и Архив Д. В. Разумовского», с. 183).

Сборник представляет большую научную ценность для изучения истории русской музыкально-теоретической науки XVII—XVIII века.

ГБЛ, ф. 218, собрание Отдела рукописей, № 14

Рукопись середины XVIII века, в 1^о, русская скоропись и полуустав разных почерков. Бумага: герб г. Ярославля, Тромонин, № 427, 1748 года, Клепиков, № 671, 1748 года; герб г. Ярославля+буквы «ЯМЗ», Клепиков, № 761, 1751—1753 годов.

Украшения: на л. 1 наклеена гравированная заставка-рамка и полевой цветок старопечатного стиля с барокко. По листам — киноварные заглавные буквы.

Записи: на л. 84 об. курсивом XIX века — «Василий Стефанов».

Переплет XVIII века — картон в коже с золотым тиснением «в рамку».

Содержит «Грамматику» во втором варианте первой (виленской) редакции. Характеризуется теми же особенностями, как и рукописи ГБЛ, ф. 7, № 57 и ф. 35, № 5/41 (см. их описание): те же пропуски и те же восстановления текста, как и там.

От названных рукописей отличается полнотой азбук с диезами, имеющих в Памятнике (с. 155—165), и в том правильном порядке, который принят в нашем издании. После азбук помещены выписки образцов из второй (смоленской) редакции «Грамматики» (л. 67—68), что в оглавлении на л. 70 помечено: «Выписано из смоленской Грамматики». Последняя фраза текста следующая: «Смотри во всех гласах органа, иже матка всякому престранному [пению], елико есть от мене во твое уразумение подаю. Конец виленской мусикии и богу слава, аминь» (л. 69). Эта заключительная формула подлинника ясно указывает на первоначальный оригинал «Грамматики» — виленскую редакцию в первом варианте, нам остающемся, к сожалению, неизвестным.

*Государственный центральный музей
музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 283, № 8126*

Рукопись середины XVIII века, в 1^о, русская скоропись и полуустав разных почерков. Бумага: «Pro Patria»+буквы

«GR» (под короной), подобно Клепиков, № 1044, 1762 года; «МК» + «1751 году», М. В. Кукушкина. Филигранные на бумаге русских фабрик, № 12, 1751—1754 годов (см. кн.: «Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук СССР». М.—Л., 1958, с. 295); «МК» (большой формы), Тромонин, № 533, 1747 года; герб г. Ярославля + буквы «ЯМЗ» (большой формы), Клепиков, № 662, 1751—1753 годов. По краям бумага истлела и осыпается.

Украшения: по листам рукописи киншварные заглавия и инициалы.

Записи: скорописью второй половины XVIII века бытовые приписки; на л. 28 об.: «Очень непонятная эта книга».

Переплет конца XVIII — начала XIX века, картон в коже без тиснения.

Рукопись с большими дефектами — утрачены многие листы, некоторые листы вплетены неверно (перевернуты или поставлены не на место). Кое-где сохранилась выставившаяся писцом пагинация, не соответствующая ныне существующей, из чего можно заключить об утрате отдельных листов, то же вытекает и из сравнения с текстом Памятника и рукописи ГПБ, Q. XII. № 4, к которым данная рукопись примыкает по содержанию. Приводим некоторые параллели двух пагинаций — первоначальной и современной:

было	стало	было	стало
20	15	29	36
24—28	19—23	31	39
25	30	39—49	43—53 и т. д.
28	34		

Явно отсутствуют листы, располагающиеся между ныне обозначенными: 13—14, 14—15, 28—29, 29—30 и другими. На л. 52 об. вверху запись писца: «Начало 57-го листа», на л. 53: «Оборот 56-го листа» — поправка ошибки, замеченной самим переписчиком.

По содержанию рукопись, как сказано, примыкает к Памятнику и близким ему копиям, но здесь нет предисловия-посвящения и вообще какого-либо упоминания о Строганове. «Грамматика» разделяется на семь частей, причем о последней, седьмой, части в «Оглавлении... [несколько стершихся слов] нарицаемой грамматики» (л. 1) сказано: «Выписано из смоленской грамматики». Этим устанавливается связь разных редакций труда Дилецкого, ясная для переписчика сере-

дины XVIII века. Текст рукописи в основном верный, хотя и встречаются словесные ошибки и неправильные ноты в примерах.

*Библиотека Академии наук СССР (Ленинград),
собрание Ф. М. Плюшкина, № 263*

Рукопись в переплете, в 1^о, русская скоропись второй половины XVIII века. Бумага: буквы «ГКС», герб графа К. Сиверса, внизу буквы «МА», подобно Клепиков, № 191, 1762 года.

На внутренней стороне переплета запись: «Сие нотное пение Копорского посада церкви Успения пресвятыя Богородицы дьячка Ивана Петрова собственная; куплена в 1808-м году сентября 1-го дня от умершего в селе Ковашах священника Ивана Васильева жены вдовы Анны Стефановой ценою за пять рублей».

Заглавие: «Книга, глаголемая мусикия, творения Николая Дилецкого. Изданная прежде в царствующем граде Москве, о пении божественном ради благочиния церковного от любо-мудрых художников, на посрамление бездушных вискании органных, ими же мнятся хвалу приносить богу во храме господни и на трестрошное. В лето от создания мира 7179-го году» (1671).

По содержанию представляет соединение трактата И. Т. Коренева (л. 1—20) с «Грамматикой» Дилецкого (л. 20 об. — 70 об.), подобное тому, которое находим в рукописи ГБЛ, ф. 173, Московская духовная академия, № 116. Год 1671 датирует только трактат Коренева «О пении божественном». Текст «Грамматики» не окончен и обрывается. На л. 71—94 помещены отрывки из разных частей той же «Грамматики» в перепутанной последовательности (л. 73—«часть третья», л. 80 — «часть 1», л. 82 — «часть 2») и буквари (л. 85—94).

Заметна некоторая модернизация — в заглавие вставлены слова: «Творения Николая Дилецкого» (см. выше), хотя начальный трактат «Мусикия» принадлежит несомненно перу И. Т. Коренева, как явствует из указания в печатном издании 1910 года, основывающемся на рукописи ГБЛ, ф. 205, № 146 (см. выше ее описание). По-видимому, через 90—100 лет после создания «Мусикии» Кореневым его имя было забыто. Это происходило от того, что и самый ранний вариант трактата Коренева, находимый в списках под заглавием

«О пении божественном по чину мусикийских согласий устроенном», распространялся анонимно. Нотный образец на л. 37, взятый Дилецким из собственного музыкального произведения «Служба препорциалная», соответствующий в нашем издании примеру 576, имеет измененный текст: «Всякое ныне житейское отложим попечение». Эту подмену произвел писец, основываясь на практике исполнения, так как старый текст песнопения «Всякую ныне житейскую отвержем печаль» был заменен еще во времена исправления церковных книг при патриархе Никоне. В других списках подобной подмены не встречаем.

Любопытно, что миниатюра на сюжет Благовещения, украшающая многие списки «Грамматики» (см. ее воспроизведение на с. XIV нашего издания), в описываемой рукописи заменена примитивным рисунком, изображающим певцов хора, которыми управляет учитель (см. след. стр.).

Рукопись представляет научный интерес для прослеживания эволюции текста «Мусикии» Коренева и «Грамматики» Дилецкого на протяжении почти столетнего его бытования.

ГБЛ, ф. 37, Т. Ф. Большаков, № 101

Сборник с «Грамматикой» Дилецкого (л. 1—18), в 8°, написан русским полууставом третьей четверти XVIII века. Бумага: лилия и буквы «РМДЗ», подобно Тромонин, № 537, 1780 года, Клепиков, № 493, вторая половина XVIII века; «Pro Patria» + буквы «AG», Тромонин, № 574, 1765 года, Клепиков, № 20, 1762—1763 годов.

Украшения: по листам отдельные заглавные буквы суриком. Переплет 1964 года, дерматин.

Рукопись принадлежала «ученику богословия Василию Чистякову». Вероятно, написана им же в период обучения. Представляет сокращенное изложение «Грамматики».

Заглавие: «Грамматика мусикийского согласия прекрасного и прерадостного пения всякого согласия содержащая в себе мусикия есть четверогласная» (л. 1). По этому тексту видно, что писал несведущий человек, соединивший в одной фразе несоединимые сведения.

Содержит начало «Грамматики» в третьей (московской) редакции. Заканчивается примером, соответствующим № 64 публикуемого Памятника. Далее идут обозначения ключей. На л. 20—30 помещены образцы музыкальных произведений

Зрѣ **Г**рофе дѣлає ей, вийшовшии поперѣданъ Едина фантазія нѣдотъ грезъ бунтаря додѣланою іако вѣ-
дѣстичноиъ нѣсортноиъ іако нѣдѣ вѣрадѣшнѣиъ н-
вображеніи дѣржнѣи мѣшаниъ іако фантасію ра-
дѣстичу нѣсортну нѣдѣланою мѣшаниъ дѣржнѣи
іако мѣсѣтѣиъ вѣдѣти вѣдѣи нѣдѣтѣ мѣшаниъ оне-
йке ра мѣшаниъ нѣсортно вѣдѣи;
Вовображеніе;



Певческая школа — рисунок из рукописи
«Грамматики» Дилецкого, конец XVIII в.
(публикуется впервые)

с пояснениями, на л. 30 об. — 45 об. — звукоряды, азбуки, ключи, таблицы сольмизационной системы и пр. Отношение этого текста к Дилецкому не установлено.

Научного значения данная рукопись не имеет, но интересна как свидетельство распространения музыкально-теоретических знаний в России XVIII века.

*Архив Ленинградского отделения
Института истории АН СССР, собрание Н. П. Лихачева,
ф. 238, оп. 1, № 256, л. 23 об. — 35*

Рукопись последней четверти XVIII века, писарская скоропись. Заглавие: «Грамматика или известная правила пения мусикийского в ней же шесть частей» (л. 23 об.). Далее сразу следует текст: Вопрос — «Что есть мусикия?» и т. д. Рукопись ограничивается двумя первыми частями «Грамматики», предназначавшимися, как известно из нашего исследования, для начинающих певцов.

Принадлежит ко второй (смоленской) редакции «Грамматики», но с вариантом, представленным в рукописи ЦГАДА, имеет много фразеологических и иных разночтений, что видно уже по приведенному выше тексту заглавия и отсутствию указания на сокращенный характер изложения. Интересна как проявление эволюции текста «Грамматики» в условиях ее бытования на протяжении XVIII века.

«Грамматика» является продолжением рукописи анонимного музыкально-теоретического пособия, записанного на л. 1—23. Его заглавие: «Сия азбука глаголемая нотного пения Моршанского округа села Ракши церкви Покрова пресвятыя богородицы пономаря Андрея Захарова: он писал сам своею рукою: 1786 года февраля 17-го дня. Переплетена 1787 году сентября 18 дня» (л. 1).

«Азбука» содержит Предисловие, обращенное к ученику, и первоначальные сведения по теории музыки: ноты, паузы, ключи, звукоряды, буквари по сольмизационной системе и пр.

*Государственный архив Костромской области,
ф. 558, оп. 2, № 583, л. 5—31 об.*

Рукопись 1770-х годов. Описана Н. Н. Селифантовым в книге: «Костромская старина», вып. 2, приложение II. Кострома, 1894, и В. И. Бочковым в справочнике: «Коллекция рукопи-

сей государственного архива Костромской области». Кострома, 1964, № 417 (583).

Содержит вариант второй (смоленской) редакции в виде первых двух ее частей. Интересна для прослеживания эволюции текста «Грамматики» в XVIII веке.

«Грамматике» предшествует (л. 2—4) последний раздел трактата Коренева, озаглавленный так: «Учение о согласном пении на нотах» (л. 2). На л. 1 надпись: «Библиотека иерея Климента Русакова. Подарена диаконом Б. Собора Василием Уаровым».

На л. 32—43 записаны азбуки (абецадла) по системе сольмизации, которые тоже могли быть взяты из «Грамматики».

*Калининский областной государственный архив,
ф. 103, № 553, л. 14—83*

Рукопись конца XVIII века в 4°. Бумага: «ГУБР», Клепиков, № 280, 1780 года.

Записи: по л. 1—41: «Сия грамматика архимандрита [имя выскоблено, л. 11—13] Грузицкаго для церковних музик для приношения сланчест [??] богу аще хто украдет да будет анафема». На переплетном листе запись позднейшая: «Сия книга Московского Донского Монастыря иеромонаха Ириней его собственная, а подписал сего Генваря дня 1809 года».

Содержит «Грамматику» во второй, смоленской, редакции, о чем сказано в заглавии: «...Издадися в Смоленску в лето от спасителя нашего и бога АХОЗ [1677]». Разночтения с рукописью ЦГАДА незначительны. Писцом рукопись не окончена (или потеряны конечные листы?), обрывается на изложении параграфа «О тонах бемолярных со единым бемолем» (л. 83 об.). Интерес представляет подписанный текст под некоторыми мелодиями, отсутствующий в рукописи ЦГАДА, — он позволяет установить происхождение мелодий.

На л. 1—13 находится «Учения образ младым детям и всякому хотящему учиться». Здесь простейшие сведения по начальному обучению теории музыки, возможно, основывающиеся на положениях труда Дилецкого.

Упоминается под № 201 в статье: *Голубев И. Ф.* Собрание рукописных книг г. Калинина. — В кн.: «Труды Отдела древнерусской литературы Академии наук СССР», т. 11, с. 453. Указание, что является копией с «печатного издания 1777 года в Смоленске», ошибочно (там же).

Библиотека Киево-Софийского собора

Неизвестная ныне рукопись, указанная в книге: Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве, вып. 3. (Библиотека Киево-Софийского собора) М., 1904. «№ 126. „Грамматика или известная правила пения мусикийского“, рукопись конца XVIII в., в 4°, на 42 листах, с собственноручными заметками м[итрополита] Евгения [Болховитинова] в начале и в конце рукописи, об эпохах российского церковного пения. Может быть, составлена Николаем Дилецким» (с. 32).

Судя по названию, это была рукопись второй (смоленской) редакции. Утрата ее тем более досадна, что очень поздняя датировка — конец XVIII века — свидетельствует о популярности труда Дилецкого еще и в это время. Рукопись принадлежала Евгению Болховитинову и была приобретена им, вероятно, в период его жизни в Вологде, Калуге или Пскове (1807—1822), так как в статье «Бортнянский» из «Нового опыта исторического словаря о российских писателях» («Друг просвещения», 1805, август, № 8, с. 150—155) Дилецкий упоминается им только как автор музыкальных произведений, «Грамматика» же Болховитинову, видимо, еще не была известна. Впрочем, заметки об эпохах церковного пения, имевшиеся на рукописи, может быть связаны с этой статьей, и тогда ее приобретение следует отнести к жизни Болховитинова в Воронеже или Петербурге. По смерти Болховитинова (1837) его библиотека, и в том числе «Грамматика», вошла в состав библиотеки Киево-Софийского собора (1838).

Об этой рукописи говорится также в статье В. Н. Перетца «Очерк библиотеки Киево-Софийского собора. (Из записной книжки)» в следующих выражениях: «...Известное руководство церковного пения Дилецкого, рукой конца XVIII века. № 672 (126)» («Литературный вестник», 1901, № 6, с. 123). Оба исследователя — Н. И. Петров и В. Н. Перетц — сходятся в датировке рукописи.

ПРИЛОЖЕНИЕ IV

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ

ФРАГМЕНТ ИЗ «СЛУЖБЫ ПРЕПОРЦИАЛЬНОЙ»

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести партий: Дискант II, I, Альты I и II, Тенора I и II, Басы I и II. Все партии исполняют одну и ту же мелодию: И - же хе - ру - ви - мы, тай - но о - бра - зу - ю -

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести партий. В начале фрагмента (такт 10) мелодия: - ще, и жи - во - тво - ря - щей трой - це. В последующих тактах (такты 11-12) мелодия: - ще, и жи - во - тво - ря - щей трой - це три - свя - ту - ю. В такте 12 мелодия обрывается на "три -".

Занимствуется из хоровых партий в рукописи ГИМ, Син., № 712. Партия дисканта I не сохранилась. В оригинале размер $\frac{3}{1}$.

* В оригинале *ре*; по аналогии с тактом 74 исправлено на *фа*.

** В оригинале *соль*, что не соответствует другим голосам.

песнь, песнь, песнь

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

песнь, песнь, песнь

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

песнь, песнь, песнь

-свя-ту-ю песнь, три-свя-

песнь, песнь, песнь

20

песнь при-носим, три-свя-ту-ю песнь,

песнь при-носим, три-свя-ту-ю

-ту-ю песнь при-носим. три-свя-

три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь при-

песнь, три-свя-ту-ю, три-свя-ту-ю песнь при-

-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь при-

30

три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

-но-сим, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

-но-сим, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

-но-сим, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-

песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-ту-ю песнь, три-свя-

40

-ту-ю песнь при-но-сим, при-но-сим.

-ту-ю песнь при-но-сим, при-но-сим.

-ту-ю песнь при-но-сим, при-но-сим.

-ту-ю песнь при-но-сим, при-но-сим.

Вся - ку - ю ны - не жи - тей - ску - ю от - вер -

Вся - ку - ю ны - не жи - тей - ску -

Вся - ку - ю ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе -

Вся - ку ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе -

50

- жем пе - чаль.

- ю от - вер - жем пе -

- чаль, от - вер - жем пе - чаль

- чаль, от - вер - жем пе - чаль,

* В оригинале *соль*.

чаль, от - вер - жем, от - вер - жем пе - чаль.

от - вер - жем, от - вер - жем пе - чаль.

от - вер - жем, от - вер - жем пе - чаль.

60

Вся - ку ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем

Вся - ку ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем

Вся - ку ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем

Вся - ку ны - не жи - тей - ску - ю от - вер - жем

не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль,

не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль,

не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль,

не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль,

70

от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем

от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем

от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем

от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем

пе - чаль, жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе - чаль,

пе - чаль, жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе - чаль,

пе - чаль, жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе - чаль,

пе - чаль, жи - тей - ску - ю от - вер - жем пе - чаль, от -

80

от - вер - жем, от - вер - жем,

от - вер - жем, от - вер - жем,

- вер - жем, от - вер - жем,

от - вер - жем не - чаль,

- жем не - чаль, от - вер - жем, от - вер

от - вер - жем не - чаль,

- жем не - чаль, от - вер - жем, от - вер -

от - вер - жем не - чаль, от - вер - жем, от - вер

от - вер - жем не - чаль,

от - вер - жем не - чаль, жи - тей - ску - ю,

жем не - чаль, жи - тей - ску - ю

от - вер - жем не - чаль, жи - тей - ску - ю,

- жем не - чаль, жи - тей - ску - ю

от - вер - жем не - чаль, жи - тей - ску - ю

от - вер - жем не - чаль, жи - тей - ску - ю -

от - вер - жем не - чаль, жи - тей - ску - ю,

90

жи-тей_ску-ю, жи-тей_ску-ю,

от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю

от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю

от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю от-вер-жем пе-чаль, жи-тей_ску-ю

жи-тей_ску_ю от - вер - жем пе - чаль, жи -

от-вер-жем печаль, жи-тей_ску_ю от - вер - жем пе - чаль, жи -

жи-тей_ску_ю от -

от-вер-жем печаль, жи-тей_ску_ю от - вер - жем пе - чаль, жи -

жи-тей_ску_ю от -

от-вер-жем печаль, жи-тей_ску_ю от - вер - жем пе - чаль, жи -

жи-тей_ску_ю от -

от-вер-жем печаль, жи-тей_ску_ю от - вер - жем пе - чаль, жи -

жи-тей_ску_ю от -

100

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

-вер-жем, жи - тей - ску-ю от - вер-жем, жи -

-тей - ску-ю от - вер-жем, жи - тей - ску-ю от -

ПРИЛОЖЕНИЕ V

«ХЕРУВИМСКАЯ ДЫЛЕЦКОГО РОСПЕВУ» *

* Заимствуется из рукописи ГИМ, Син., № 233, в крюковой нотации. Расшифровка Б. Г. Смолякова.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "Я - ко да ца - ря...". The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

ВЛ. ПРОТОПОПОВ
НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ
И ЕГО
»МУСИКИЙСКАЯ ГРАММАТИКА«

V. PROTOPPOV
NIKOLAI DILETSKY
AND
HIS »MUSIC'S GRAMMAR«

Эпоха, в которую жил и работал Николай Павлович Дилецкий, отмечена постепенным высвобождением искусства из-под влияния церковной идеологии; это эпоха рождения и бурного расцвета партесного стиля — нового направления в русской музыке и принесенных им форм и жанров. Сложившееся в это время гармоническое и полифоническое многоголосие оказало чрезвычайно большое влияние на судьбы всего позднейшего отечественного музыкального творчества. Широкая популярность партесных композиций требовала все новых и новых музыкальных произведений и наличия хорошо обученных музыкантов-исполнителей. Именно это было причиной того успеха, который выпал на долю «Музыкальной грамматики» Дилецкого. Она стала главным музыкально-теоретическим пособием как в создании партесных сочинений, так и в их исполнении.

В многочисленных рукописных копиях и вариантах «Грамматика» Дилецкого разошлась по необъятной территории России. Начиная с конца 70-х годов XVII века и вплоть до 70—80-х годов XVIII столетия ее списывали, изучали, передавали преемникам по наследству. От Москвы до далекого Енисейска в Сибири, от Костромы до Соликамска на Урале, от Твери и Моршанска, Смоленска и Петербурга протянулись места бытования списков «Грамматики». Везде находились музыканты-профессионалы и любители из духовного звания, служилого, посадского и купеческого люда, которым нужна была «Грамматика» Дилецкого. Приобретали ее и учебные заведения. Влияние «Грамматики», таким образом, было огромным.

С начала XIX века «Грамматика» и творчество Дилецкого становятся объектом научного изучения.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ О ДИЛЕЦКОМ

Имя Николая Дилецкого (Дылецкого) на страницах русского научного издания впервые появилось, насколько нам известно, более 170 лет тому назад.

В «Новом опыте исторического словаря о российских писателях», анонимно печатавшегося частями в журнале «Друг просвещения», в августовской книжке за 1805 год в статье «Бортнянский» находим обширное примечание, трактующее о периодах развития русской церковной музыки. О третьем периоде сказано: «Никон патриарх составил *третью* эпоху.



Карта распространения «Грамматики» Дилецкого в XVII—XIX вв.

Ибо, как свидетельствует жизнеописатель его Шушерин, он *прибрал крылосы предивными певчими*, и с него началось партесное в церквах пение. Царь Федор Алексеевич, будучи сам любитель стихотворства и музыки, посредством Польских Регентов начал вводить концертное пение, и славный в его время из Поляков Регент Дылецкий много сочинил для нашей церкви Концертов, а по нем начали многие из Малороссиян и Россиян писать Концерты на 8, на 12 и даже на 24 голоса. С сим Польским концертным пением введены в общее употребление к Россиянам и линейные ноты, хотя отчасти они известны были и при Патриархе Никоне. А до того времени употреблялись у нас только Греческие буквальные ноты, просто называемые *крюки*»¹.

Автор этого сообщения и всего словаря — первый русский историк музыки Евгений Болховитинов (1767—1837). Оставим в стороне ошибочность определения национальности Дилецкого (он был украинцем) и несомненное преувеличение роли польских регентов (они не могли быть допущены к руководству русскими церковными хорами из-за иного вероисповедания) и отметим главное: Болховитинов верно описал историческое явление. Действительно, Дилецкий сыграл большую роль в развитии многоголосного партесного стиля в России

¹ Новый опыт исторического словаря о Российских писателях.— «Друг просвещения», 1805, № 8, август, с. 153—154.

и на Украине во второй половине XVII века, в особенности же в царствование Федора (1676—1682), когда и создавалась русская «Муסיкийская грамматика». Русскому историку удалось настолько хорошо изучить исторические материалы, что его характеристика партесного стиля оказывается в общем верной и в наше время, когда мы располагаем значительно более обширными документами и исследованиями по этому вопросу. В обрисовке Болховитинова Дилецкий предстает лишь как исполнитель (регент хора) и композитор — его «Грамматику» он не упоминает — видимо, она была ему еще неизвестна². Поэтому деятельность Дилецкого-теоретика осталась не отмеченной. Мы не знаем, из каких источников черпал Болховитинов свои знания о Дилецком-композиторе — вполне вероятно, что его произведения сохранились в рукописях, а может быть, и исполнялись в Воронеже и Петербурге, где жил тогда Болховитинов. Но узнать о Дилецком-исполнителе он мог только из документов прошлого или из устных преданий, дошедших до XIX столетия, но нам пока неизвестных.

Лишь через сорок лет имя Дилецкого вновь появляется в печати при издании того же словаря отдельной книгой³, а одновременно с ней и в другом справочном издании — каталоге «Библиотека императорского Общества истории и древностей российских»⁴. Он был составлен П. М. Строевым (1796—1876) — известным русским палеографом и историком. Строев кратко описал принадлежавшую Обществу рукопись «Грамматики», обозначив ее так: «Муסיкия, соч[инение] Николая Дилецкого, полуустав исхода XVII века, в лист, 182 листа»⁵. Это не что иное, как рукопись 1681 года, послужившая С. В. Смоленскому основой для научного исследования, сопоставлений и первого печатного издания «Муסיкийской

² Впоследствии, живя в Вологде, Калуге и Пскове (1807—1822), Болховитинов приобрел рукопись «Грамматики пения муסיкийского», перешедшую вместе с книгами после его смерти в библиотеку Киево-Софийского собора, см.: *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве, вып. 3. М., 1904, с. 32. В настоящее время эта рукопись не сохранилась.

³ [Болховитинов] Евгений. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших о России, в 2-х т., т. 1. М., 1845, с. 57 (примечание в статье «Бортнянский»).

⁴ [Строев П. М.] Библиотека императорского Общества истории и древностей российских. М., 1845.

⁵ Там же, с. 51, № 146. Ныне рукопись 1681 года находится в Отделе рукописей ГБЛ, ф. 205, № 146.

грамматики» в 1910 году⁶. Здесь о Дилецком мы узнаем уже как о теоретике, хотя никаких сведений об авторе «Мусикии» Строев не приводит. Он называет еще две других известных ему рукописи «Идеи грамматики мусикийской» — публикуемый нами Памятник, принадлежавший Фундаментальной библиотеке Московской духовной академии, и рукопись, находившуюся в Тверской семинарии⁷.

Так, первая же работа, введшая в науку «Грамматику» Дилецкого, основывалась на трех рукописях из различных хранилищ, что показывает большую осведомленность русских ученых на самой ранней стадии формирования музыкальной палеографии, еще не отделившейся от общей дисциплины⁸.

Труды Болховитинова и Строева представляют две стороны в изучении музыкальных явлений — историко-эстетическую (стилевую) и источниковедческую, которые дополняют друг друга, ведя к единой цели. Дальнейшие изыскания следовали этими путями и постепенно привели к глубокому раскрытию роли и значения деятельности Дилецкого в истории русской музыки, хотя и современным исследованиям еще недостает многих фактов его творческой биографии.

Продолжим рассмотрение литературы.

Через год после выхода в свет трудов Болховитинова и Строева имя Дилецкого названо в книге В. М. Ундольского (1815—1864) о церковном пении в России⁹. Сославшись на описание Строева, Ундольский пополнил список рукописей «Грамматики», указав на экземпляр, принадлежавший библиотеке Московского архива министерства иностранных дел¹⁰.

⁶ Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Посмертный труд [по опубликованию] С. В. Смоленского, изданный на средства председателя Общества любителей древней письменности С. Д. Шереметева. [Спб.], 1910. В дальнейшем ссылки на это издание будем обозначать сокращенно: печатное издание 1910 года.

⁷ Вероятно, это был экземпляр, позднее поступивший в библиотеку Синодального училища, так как на нем стоит печать Фундаментальной библиотеки Тверской духовной семинарии. Ныне он находится в ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 777. В дальнейших ссылках мы будем сокращенно его обозначать так: ГИМ, Син., № 777.

⁸ В посмертно изданном труде П. М. Строева «Библиологический словарь и черновые к нему материалы» (Спб., 1882) помещено описание публикуемого нами Памятника — см. об этом в Предисловии.

⁹ Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.

¹⁰ Там же, с. 18. Ныне эта рукопись хранится в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА), ф. 181, № 541. В дальнейшем мы будем сокращенно обозначать ее так: рукопись ЦГАДА.

Спустя три года после работы Ундольского известный фольклорист, историк культуры и палеограф И. П. Сахаров (1807—1863) в своем труде «Исследования о русском церковном песнопении»¹¹ впервые ввел в литературу тексты из «Грамматики» Дилецкого¹². Как Строев и Ундольский, Сахаров не осведомлен о биографии теоретика XVII века: «Кто такой был Дилецкий? Мы решительно не знаем»,— пишет он¹³. Но это не помешало ему сообщить, что Дилецкий «славился пением», и дать краткую характеристику его работ.

Сахарову были известны все четыре рукописи «Грамматики», упоминавшиеся Строевым и Ундольским, но, кроме того, в его распоряжении находился принадлежавший ему лично экземпляр труда Дилецкого: «Грамматика пения мусикийского, или известная правила пения в слове мусикийском, в них же обретаются шесть частей или разделений. Издадися в Смоленску, в лето от Рождества Спасителя нашего и Бога 1677, Николаем Дилецким»¹⁴. Это заглавие за небольшими исключениями совпадает с заглавием рукописи ЦГАДА: «Грамматика мусикийского пения, или известная правила пения в слове мусикийском, в них же обретаются шесть частей или разделений. Издася в Смоленску Николаем Дилецким в лето от Рождества Христова 1677» (л. 1).

По тексту собственного экземпляра Сахаров опубликовал обширные выдержки из «Грамматики». К большому сожалению, местонахождение его рукописи в настоящее время неизвестно, и опубликованные извлечения из нее приобретают значение первоисточника.

Публикацию текстов из «Грамматики» Сахаров предваряет описанием ее композиции, создающим ясное представление о всем труде Дилецкого. Среди извлечений находится посвящение Дилецким его «Грамматики» Тимофею Дементяновичу, неизвестное по другим спискам¹⁵. Это особенно сильно повышает значение труда Сахарова, так как нам удалось раскрыть личность Тимофея Дементяновича и благодаря этому

¹¹ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении.— Журнал министерства народного просвещения, 1849, отд. 2, февраль, с. 147—196; март, с. 263—284; июль, с. 1—41; август, с. 89—100; отдельный оттиск — М., 1849. В дальнейшем ссылки даются по последнему изданию.

¹² Там же, с. 33—39.

¹³ Там же, с. 39.

¹⁴ Там же, с. 33.

¹⁵ Нет этого текста и в рукописи ЦГАДА из-за недостачи конечных страниц.

обнаружить в истории русской музыки конца XVII века новые факты (см. ниже раздел «Николай Дилецкий и его русские современники»).

Сахаров не ограничился описанием и цитированием «Грамматики», — он установил также различие ее редакций, хотя основывался, видимо, только на тексте титульных обозначений в рукописях. Если бы он вникал в содержание, то не мог бы не заметить, что труд Иоанникия Коренева, открывающий рукопись «Грамматики» 1681 года, в основном идентичен с анонимным исследованием «О пении божественном», которое описано и процитировано в другой месте его книги: «Писатель сего сочинения был Киевлянин»¹⁶, — предполагал Сахаров, тогда как это был Коренев¹⁷.

Освещение русской музыкальной культуры второй половины XVII века, которое Сахаров попытался сделать, представляется теперь устаревшим, хотя после Болховитинова для своего времени, может быть, оно имело серьезное значение.

Сахаров пишет, что сочинения Дилецкого «вытеснили у нас крюковое пение»¹⁸, а сам ниже опровергает это, говоря, что когда Дилецкий «появился в Москве, учение его уже не было новостью»¹⁹; Дилецкий якобы «исправил труд Коренева», хотя в пользу этого мнения им не приведено никаких аргументов. Общий вывод исследователя — «Николай Дилецкий был у нас основателем школы Итальянского пения»²⁰ — ошибочен. Партесный стиль вошел в русскую хоровую музыку уже в середине XVII века и создавался многими композиторами прежде всего под воздействием веяний, шедших с Украины. Музыкальным произведениям Дилецкого принадлежит, несомненно, большая роль в утверждении партесного стиля, но главное остается за его «Грамматикой» — она была теоретическим обобщением современной ей художественной практики. Создание «Грамматики» — заслуга исключительной важности, еще недостаточно оцененная и в наше время вследствие неполноты документальных данных о деятельности этого выдающегося музыканта и отсутствия анализа параллельных явлений в западноевропейской музыке того же времени.

¹⁶ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении, с. 24.

¹⁷ В дальнейшем нам неоднократно придется обращаться к трактату Коренева — слишком тесно переплеталась его работа с трудами Дилецкого.

¹⁸ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении, с. 34.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 39.

Таким образом, уже в 40-е годы XIX века русская наука имела в своем распоряжении полноценный материал для разработки проблем историко-теоретического порядка о музыке XVII века.

В 50—60-е годы XIX столетия ими занимался В. В. Стасов (1824—1906), в частности его интересовали деятельность Дилецкого и хоровое искусство России допетровского времени. Стасов разработал широкий план издания материалов по древнерусской музыкальной культуре, в который входило историческое освещение вопроса «о переложении крюковых нот на линейные», публикация «трактатов о крюковом пении и крюковых нотах», «грамматик, сказаний, азбук» и пр.²¹. В 1855 году Стасов написал и впоследствии опубликовал исследование под скромным названием «Заметки о демественном и троестрочном пении»²² с постановкой важнейшей проблемы о русском многоголосии и готовил ряд других работ. Непосредственно к Дилецкому имела отношение публикация рисунка русской певческой школы из уже известной нам рукописи 1681 года, принадлежавшей Обществу истории и древностей российских. Впоследствии Стасов сообщал об этом так: «В 1860 году он (экземпляр рукописи. — *Вл. П.*) был прислан из Москвы, я уже теперь и не помню, для какой надобности, и я, увидев этот редчайший рисунок, тотчас решился издать его»²³.

В протокольной записи заседания Археологического общества 26 ноября 1860 года, составленной, вероятно, самим Стасовым (он был тогда редактором «Известий Археологического общества»), читаем:

«...VIII. Член-корреспондент В. В. Стасов и академик И. И. Горностаев представили собранию литографированный снимок рисунка из рукописи 1681 года под названием «Музыка» Дилецкого, с любопытным изображением старинной певческой школы, в которой учитель преподает пение восьми ученикам; у них у всех в руках нотные тетради, на которых

²¹ См.: Известия императорского Археологического общества, т. 3, вып. 6. Спб., [1861], стб. 525—526. Из протокола общего собрания членов Археологического общества от 5 октября 1861 года. Перепечатано в кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.

²² Там же, т. 5, вып. 4. Спб., 1864 (на титульном листе т. 5—1865). Перепечатано в изданиях трудов Стасова: 1) Собр. соч., т. 3. Спб., 1894, стб. 107—128; 2) Избр. соч., т. 1. М., 1952, с. 123—140; 3) Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976.

²³ Стасов В. В. Изображения музыкальных школ, русской и польской. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 5, стб. 531.

видны линейные ноты, а не крюковые; на столе с затейливою резьбою видны чернильницы, песочницы, перья и ножички; над школою изображен крест, а выше его Иисус Христос на престоле. На этом рисунке есть и двустиише:

В заповедех Господних присно пребывайте
И в трудах учения себе утверждайте.

Определено: изображение певческой школы поместить в «Известиях Археологического общества»²⁴.

Рисунок и был тогда напечатан в приложении к тому же выпуску «Известий Археологического общества», а впоследствии многократно воспроизводился. Репродуцируется он и в настоящем издании впервые в подлинном многоцветном изображении (см. с. XIII).

Публикация рисунка московской певческой школы конца XVII века — одно из проявлений широкого интереса Стасова не только к музыке, но и к древнерусскому искусству вообще. Остается пожалеть, что он не осуществил того издания, которое было им предложено Археологическому обществу в 1861 году. Произошло это потому, что, узнав об изысканиях на ту же тему, проводившихся Д. В. Разумовским (1818—1889), Стасов счел нежелательным подобное дублирование и передал Разумовскому собранные материалы для дальнейшей разработки²⁵.

Результатом исследований Д. В. Разумовского явился его фундаментальный труд «Церковное пение в России»²⁶. Высоко в свое время оцененный А. Н. Серовым²⁷, этот труд до сих пор во многом сохраняет свое значение, так как дает освещение формирования и эволюции древнерусского певческого

²⁴ «Известия императорского Археологического общества», т. 2, вып. 5/6. Спб., [1860], стб. 380. Добавим, что вокруг престола идет надпись: «Всякое даяние благо и всяк дар совершен от бога свыше посылается рабом божиим».

²⁵ См. письмо Д. В. Разумовского к В. В. Стасову от 12 июня 1866 года. — «Русская музыкальная газета», 1895, № 11, стб. 643—647. См.: там же, 1909, № 1, с. 3—6 (письма Разумовского к Стасову 1862—1863 гг.). Значение работ Стасова по старинной русской музыке освещено в статье: Белоненко А. Стасов о древнерусской музыке. — «Советская музыка», 1974, № 7, с. 64—72.

²⁶ Разумовский Д. В. Церковное пение в России. (Опыт историко-технического изложения). Вып. 1—3. М., 1867—1869.

²⁷ А. Н. Серов поместил рецензию на первый выпуск «Церковного пения в России» Разумовского в журнале «Музыка и театр», 1867, № 10. Перепечатано в кн.: Серов А. Н. Критические статьи, т. 4. Спб., 1895, с. 1792—1793.

искусства от первоначальных форм до развитых произведений XVIII — начала XIX века.

По отношению к интересующему нас XVII веку Разумовский основывался на опубликованных Ундольским исторических документах²⁸. Излагая обстоятельства приглашения киевских певчих к двору Алексея Михайловича в 1652 году, историк пишет о развитии партесного стиля, и в тесной связи с этим находится его оценка Дилецкого — «знаменитого теоретика партесного пения»²⁹. Она вполне справедлива и с тех пор входит во все труды по истории русской музыки второй половины XVII века.

Исследователь изучил известные в его время рукописи «Грамматики» Дилецкого, в частности и публикуемый нами Памятник. Как и Строев, он признавал автографом Дилецкого подпись и нотные примеры в этой рукописи³⁰. Анализируя предисловие-посвящение Г. Д. Строганову, Разумовский выделил из его содержания биографические сведения об авторе «Грамматики».

Сопоставление рукописей «Грамматики», сделанное Разумовским, привело, однако, к некоторым ошибочным выводам относительно последования редакций этого труда. Полный его вариант он считал зафиксированным в рукописи из Московского архива министерства иностранных дел (ныне в ЦГАДА), а «Идею грамматики мусикийской» (Памятник) — сокращенным, тогда как дело обстоит как раз наоборот. Разумовский, как и Сахаров, считал, что Дилецкий «окончил» трактат Коренева и что «Грамматика» была издана в Смоленске, хотя на самом деле печатного издания не существовало³¹. Эти ошибочные утверждения впоследствии перешли

²⁸ Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. Приложения, с. 23—34.

²⁹ Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 211.

³⁰ В. Гошовский и И. Дурнев в статье «К спору о Дилецком» («Советская музыка», 1967, № 9, с. 138) отрицают утверждение Разумовского об автографичности подписи и нотных примеров в этой рукописи, ссылаясь на то, что она написана полууставом. Авторы не просматривали Памятник *de visu*, иначе не могли бы приводить этот «довод»: полууставом писал Василий Резанец, а не Дилецкий.

³¹ См.: Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 212. В XVII—XVIII веках слова «издадися», «издася» означали лишь написание, а не типографское напечатание. Приведем в подтверждение документы, относящиеся к 1688 и 1691 годам: «Ивану Ефимьеву, что он домовым певчим дьяком и подьяком *издал* на писме церковный обиход греческого и славянского четверогласного пения, рубль»; «Ивану, что он домовым певчим дьяком и подьяком *писал* певческие новые партесные переводы,

во многие труды и биографические заметки о Дилецком вплоть до самых новейших. К сожалению, неверно и сказанное Разумовским о Кореневе, так как «Муสิกия» Коренева создавалась независимо и на несколько лет ранее «Грамматики» Дилецкого. В 1679 году, когда Дилецкий жил у Коренева (а не у Строганова, как предполагал Разумовский), авторы объединили свои работы, в результате чего в ряде рукописей «Грамматика» Дилецкого записана вслед за «Мусикией» Коренева.

После выхода в свет «Церковного пения в России» Разумовский продолжал активно работать по изысканию и изучению рукописей «Грамматики». Он их подробно описал и, в частности, сделал обстоятельное сравнение публикуемого нами Памятника с рукописью, находившейся в Тверской семинарии, выписал дополнения, содержащиеся в этом экземпляре, и т. д.³²

Разумовский вел свои исследования в тесном контакте с В. Ф. Одоевским (1804—1869), которому показывал их еще в рукописях³³. Одоевский в собственном собрании старинных рукописей имел список «Грамматики» Дилецкого, датированный серединой XVIII века, и оставил на нем свои пометки³⁴, но, к сожалению, никаких публикаций о Дилецком не осуществил.

В 1874 году имя Дилецкого впервые появилось в иностранной литературе: во втором томе второго издания «Всеобщей биографии музыкантов»³⁵ Ф. Ж. Фетиса (1784—1871) была напечатана небольшая справочная заметка. Ее сообщил Фетису П. Е. Беликов (1793—1859) — инспектор Придворной

рубль» (Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики Москвы, ч. 1. М., 1884, стб. 1043—1044. Курсив мой.— Вл. П.). В XVIII веке обозначение «издано» еще употреблялось в том же смысле. На титульном листе посвященной памяти вдовы Г. Д. Строганова поэмы Петра Буслаева «Умозрительство душевное» обозначено: «Изданное в Москве 1734, Генваря в 20 день. Печатано в Санктпетербурге в типографии Академии Наук 1734 года, марта в день» (число не указано — см. экземпляр, хранящийся в Музее книги ГБЛ). Ясно, что первая дата относится к окончанию поэмы, хотя написано «издано».

³² См.: Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и Архив Д. В. Разумовского. М., 1960, с. 183, 218, № 10.13, 10.14, 21.6 и другие.

³³ См. там же, с. 169, 171, № 4.1, 4.15 и другие с замечаниями Одоевского.

³⁴ Там же, с. 141—143, № 5.

³⁵ Fétis F. J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, t. 3. 2-e ed. Paris, 1874, p. 22—23.

певческой капеллы в Петербурге³⁶. Как возник у Фетиса интерес к Дилецкому — неизвестно, но что он обратился за материалом к Беликову — это вполне понятно: еще в 1833 году в Петербурге вышли в переводе Беликова популярные труды Фетиса «Музыка, понятная для всех» и «Исторические достопамятности музыки». Фетис, конечно, об этом знал, и сотрудничество его с Беликовым приобрело новую форму. Очевидно, источником послужили изустные предания, существовавшие в певческой среде. В заметке впервые указывается, правда, предположительно, год рождения Дилецкого — 1630³⁷ и дается краткая характеристика его творчества. К сожалению, мы не знаем — исчерпывалось ли тем, что напечатано Фетисом, все сообщенное ему Беликовым, или же какие-то подробности были опущены³⁸.

Русские справочно-энциклопедические издания, прежде проходившие мимо Дилецкого («Энциклопедический лексикон» А. Плюшара, 1835—1841; «Справочный энциклопедический словарь» под редакцией А. Старчевского, 1855, и другие), с некоторых пор тоже стали помещать заметки о нем. К числу их принадлежит Энциклопедический словарь издания Брокгауз и Эфрон, введший в том 20-й (Спб., 1893) заметку о Дилецком, подписанную инициалами «Н. С.» и, вероятно, написанную профессором Петербургской консерватории, композитором и теоретиком Н. Ф. Соловьевым (1846—1916). Можно было не останавливаться на ней, но она отражает состояние литературы о Дилецком и с этой стороны важна.

В 1896 году внимание к имени Дилецкого вновь привлек В. В. Стасов, поместивший в «Русской музыкальной газете» статью «Изображения музыкальных школ, русской и польской». Здесь был повторно воспроизведен фрагмент рисунка из рукописи «Грамматики», принадлежавшей Московскому обществу истории и древностей российских, с новыми пояснениями Стасова. Он высказал предположение, что Дилецкий «был, по-видимому, литовец родом, и родился в Киеве»³⁹.

³⁶ И. П. Сахаров в цитированном выше исследовании пишет, что «г. Беликов имеет у себя обиход троестрочного пения» (с. 56), свидетельствуя об интересе Беликова к музыке, современной Дилецкому.

³⁷ В дальнейшем эта дата перешла во многие издания, она принимается и в нашем издании как наиболее близкая к действительности, но оспаривается А. С. Цалай-Якименко.

³⁸ Попытки отыскать во Франции и Бельгии подлинник сообщения Беликова в архиве Фетиса не увенчались успехом.

³⁹ Стасов В. В. Изображения музыкальных школ, русской и польской. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 5, стб. 532.

Оснований к этому никаких, однако, не приводилось. Может быть, Стасов имел в виду слова Разумовского в уже упоминавшейся его книге: «Дилецкий родился в Киеве и учился свободным наукам в Вильне»⁴⁰. Самым любопытным является описание Стасовым рисунка русской певческой школы XVII века. Оно дополняет то, которое было им же сделано в 1860 году (см. выше, с. 515—516). В новом описании Стасова читаем: «...На нашей картинке ученики, числом *восемь*, очень изящно одеты, в более или менее длинные кафтаны, но трое, которые не за столом сидят, а стоят на ногах — босые. Их пожилой учитель с длинной бородой и усами носит скуфейку на голове и одет в очень хороший кафтан. Он сидит в богатом кресле с высокой спинкой и правою рукою придерживает на столе нотную тетрадь с линейными нотами, а левою — бьет такт. Сцена действия, вероятно, Москва»⁴¹.

1897 год принес важнейшее сообщение о печатной работе Дилецкого, до того совсем неизвестной в науке. Оно помещено в «Польской библиографии» Кароля Эстрейхера (1827—1908): «*Toga Złota w nowej świata metamorphosi, szlachetnemu magistratowi Wileńskemu na nowy rok przez Mikołaja Dileckiego, akademica Wieleńskiego ogłoszona w Wilne. Typis Franciscanis anno 1675. W 4-ce, kart. 7 nlb.*»⁴².

Это описание долгое время оставалось неизвестным русским исследователям. Его впервые привлек к характеристике трудов Дилецкого только академик А. И. Соболевский (1856—1929) в работе о переводной литературе⁴³. К сожалению, экземпляр «Тоги» в данное время неизвестен. Вряд ли она идентична «Грамматике» вследствие своего малого объема, хотя сам по себе малый объем, конечно, не препятствие для музыкально-теоретического труда⁴⁴, если «Золотая тога»

⁴⁰ Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 211.

⁴¹ Стасов В. В. Изображения музыкальных школ, русской и польской. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 5, стб. 542.

⁴² «Золотая тога в новом преображении мира, благородному Виленскому магистрату на новый год, опубликованная в Вильне Николаем Дилецким, окончившим виленскую академию. Типография францисканцев. 1675, в 4°, 7 нумерованных листов» (*Estreicher Karol. Bibliografia polska, t. 15. Kraków, 1897, s. 207*).

⁴³ Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. Спб., 1903, с. 123—124.

⁴⁴ Для примера назовем изданные в тот же период короткие труды на латинском языке: *Scala di musica*, in Venetia, 1682 (16 страниц); *Ars et praxit musica*. Vilnae, 1693 (16 страниц). Переиздано: *Liaukšminas Zygi-mantas. Ars et praxis musica*. Redakcinė komisija: E. Balsys, J. Ciurlionyte, M. Jučas. Parengė V. Jurkštas. Vertė L. Valkūnas. Vilnius, 1977.

была таковой. Очень велика для нас потеря этой маленькой книжечки! Мы лишены узнать не только ее содержание, но и сопоставить его с содержанием современных ей изданий, а может быть, и установить обстоятельства жизни Дилецкого в год ее выхода в свет.

В том же году, когда Эстрайхер опубликовал описание «Тоги», появилась выдающаяся работа о «Грамматике» Дилецкого: это была статья В. М. Металлова (1862—1926) «Старинный трактат по теории музыки»⁴⁵. Металлов исследовал «Идею грамматики мусикийской» по рукописи, ныне находящейся в ГИМ (Син., № 777). Как указал писец, это была копия, списанная с экземпляра, принадлежавшего Г. Д. Строганову. По содержанию она очень близка Памятнику, но в сравнении с ним имеет ряд различий и дополнений. К последним относятся назидательные вирши и взятое из трактата Коренева предисловие «Что есть мусикия?» (см. Приложение III с описанием этой рукописи).

Поскольку составитель рукописи не отметил заимствования предисловия у Коренева, то и Металлов приписал его самому Дилецкому: «...Что превел с полского языка на словенский житель града Киева Николай Дилецкий»⁴⁶. Исследователь не придавал значения тому, что Дилецкий говорит о себе в третьем лице, и не сверился с другими рукописями. Но он был у порога истины, когда в другом месте своей работы, процитировав из того же предисловия фразу «Хощеши ли разумети мусикийское пение, согласно и благочинно сочиненное...», предположил, что она могла принадлежать не Дилецкому, а другому автору, например, Иоанникию Трофимовичу Кореневу⁴⁷. Именно Кореневу и принадлежит предисловие в той рукописи, которую проанализировал Металлов⁴⁸. По мнению же Металлова, трактат Коренева для Дилецкого был всего лишь «одним из источников составления „Идеи“»⁴⁹.

Металлов глубоко изучил теоретическую систему, изложенную Дилецким, раскрыл движущие ее принципы и дал правильную общеисторическую оценку всего труда. «Трактат

⁴⁵ Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. — «Русская музыкальная газета», 1897, № 12; отдельный оттиск — Спб., 1898. В дальнейшем ссылки даются по последнему изданию.

⁴⁶ Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки..., с. 2.

⁴⁷ Там же, с. 14.

⁴⁸ Ср. печатное издание 1910 года, с. 56—57.

⁴⁹ См.: Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки..., с. 14.

Дилецкого был первым, наиболее авторитетным словом музыкально-теоретической науки на Руси, первым опытом возможно полного систематического руководства к изучению музыкально-певческой теории и музыкально-певческого творчества. Главная цель руководства — творение концертов на 4, на 8, на 12 голосов — была вещью новою, совершенно неслышанною тогда на Руси, не имевшей понятия ни о каких-либо концертах, ни даже о партесном пении»⁵⁰. Такая постановка вопроса — новый шаг по пути вникания в историю русской музыкально-теоретической мысли, теснейше связанной с художественным творчеством своего времени.

Большую часть своей работы Металлов посвятил освещению «головоломной системы» (его выражение) сольмизации по гексахордам. В рассуждениях и схемах Металлова она предстает достаточно понятной. Анализ ее позволил Металлову связать теорию гексахордов с древнерусской теорией обиходного звукоряда, составленного из «согласий», и выдвинуть свое объяснение этого ладового образования. «Трактат Дилецкого имеет для нас, — пишет Металлов, — тот неоспоримый интерес, что в нем мы находим уяснение и определение того музыкального строя и той старинной системы диатонизма, которая легла в основу нашего церковного (обиходного. — *Вл. П.*) звукоряда и технического построения церковной мелодии»⁵¹. Как показывают новейшие исследования советских музыковедов (например, А. В. Рудневой), обиходный звукоряд характерен и для определенной группы народнопесенных произведений, таким образом, его объяснение может способствовать совершенствованию теории русского музыкального фольклора.

Очень интересны психологические наблюдения о характере Дилецкого — человека и ученого, — сделанные Металловым на основании ряда обращений и предупреждений Дилецкого в тексте его «Грамматики». Приведем эти наблюдения, имеющие косвенное отношение и к современному состоянию литературы о Дилецком:

«...Нельзя не видеть глубокого смирения составителя (Дилецкого. — *Вл. П.*), какового чувства недостает многим музыкантам-теоретикам, докторально и безапелляционно решающим всякие сомнительные вопросы, всякие недоумения, однако же далеко недостаточно проникающим в самую сущ-

⁵⁰ Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки., с. 15.

⁵¹ Там же, с. 18.

ность дела; нельзя не видеть сознания автором важности предпринятого им труда и ответственности за него пред земным и небесным судом, нельзя не видеть его искренней любви к своему делу и той отеческой любви, с какою автор убеждает читателя глубже вникать в суть дела и честно, свято продолжать это благое дело»⁵².

Никто из писавших о Дилецком до и после Металлова не проникся такой же любовью к нему, никто не обрисовал его человеческий характер и облик ученого так, как это сделал Металлов.

Книга Разумовского и позднее статья Металлова постоянно использовались исследователями смежных с музыкой областей культуры последней четверти XVII века. Так, И. А. Шляпкин (1858—1918) в известном труде о Димитрии Ростовском напоминает о Дилецком, когда характеризует состояние культуры России того времени⁵³. Точно так же историк народного образования в Смоленском крае М. В. Аксенов не прошел мимо деятельности музыканта Дилецкого в народном просвещении смолян⁵⁴. Источником ему служили, кроме работы В. М. Металлова, статьи В. М. Ундольского, П. А. Бессонова (1828—1898) и других авторов. Исследователь особо заинтересовался тем, что труд Дилецкого содержал наставление для начального обучения детей пению — «Образ поучения майстром ко пению детищ»⁵⁵.

Вершиной развития русской литературы о Дилецком в дореволюционное время явилась публикация рукописи «Мусикийской грамматики», осуществленная в 1910 году в посмертном труде С. В. Смоленского (1848—1909)⁵⁶.

Это издание было объективно закономерным следствием возросшего интереса к Дилецкому и его эпохе, равно как и работа Смоленского над подготовкой к печати «Мусикийской грамматики» — это тоже важнейший этап его научной деятельности. Еще живя в Казани, ученый выпустил в свет

⁵² Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки..., с. 12.

⁵³ Шляпкин И. А. Св. Димитрий Ростовский. Спб., 1891, с. 85.

⁵⁴ Аксенов М. В. Очерки по истории народного просвещения в Смоленском крае с древнейших времен до начала XIX столетия. Смоленск, 1909.

⁵⁵ Там же, с. 132.

⁵⁶ Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Посмертный труд [по опубликованию] С. В. Смоленского, изданный на средства председателя Общества любителей древней письменности С. Д. Шереметева. [Спб.], 1910. Мы условились сокращенно обозначать эту публикацию как «печатное издание 1910 года».

«Азбуку Александра Мезенца» — единственное до наших дней издание Памятника по теории крюковой нотации второй половины XVII века. Переехав в Москву и став во главе Синодального училища, Смоленский собрал в его библиотеке уникальную коллекцию старинных нотных рукописей, среди которых были сотни комплектов хоровых партесных произведений (ныне они находятся в ГИМ) ⁵⁷, выступал он и как организатор исторических концертов русской хоровой музыки ⁵⁸.

В собранной Смоленским коллекции рукописей находились два экземпляра «Грамматики» Дилецкого (ГИМ, Син., № 184 и № 777 — последний, как говорилось, был исследован Металловым). Однако для публикации Смоленский выбрал рукопись 1681 года, бывшую собственностью Московского общества истории и древностей российских, известную еще Строеву, Ундольскому, Сахарову и Стасову. Она содержала трактат Коренева и «Грамматику» Дилецкого — такого объединения были лишены названные выше рукописи (ГИМ, Син., № 184 и № 777), и это, вероятно, решило вопрос в пользу рукописи 1681 года. Некоторые недостатки избранного оригинала Смоленский восполнил по рукописи ЦГАДА, но все-таки публикация вышла с досадными дефектами, вызванными, несомненно, тем, что Смоленский умер, не довершив издания ⁵⁹.

Работа Смоленского о Дилецком — плод его многолетних исследований и изысканий, которые нам, однако, еще до конца неизвестны. Начата была работа им в московский период деятельности, о чем свидетельствует выбор рукописи из фондов Московского общества истории и древностей российских, завершилась же после переезда в 1901 году в Петербург. 16 апреля 1904 года Смоленский выступил с докладом в Обществе любителей древней письменности на тему: «О „Мусикии“ диакона Иоанникия Трофимова Коренева и Николая Павлова сына Дилецкого» ⁶⁰. Текста этого доклада мы не знаем — вероятно, он был использован автором в его предисловии к печатному изданию 1910 года.

⁵⁷ Описанию этого собрания посвящена статья С. В. Смоленского «О собрании певческих книг в Синодальном училище» (см.: «Русская музыкальная газета», 1899, № 3—5, 11—14).

⁵⁸ Этим концертам посвящена брошюра С. В. Смоленского «Обзор исторических концертов Синодального училища». М., 1895.

⁵⁹ Биографический очерк Н. Ф. Финдейзена о Смоленском см. в кн.: Памяти Степана Васильевича Смоленского. Спб., 1911, с. 1—40.

⁶⁰ См.: там же, с. 34.

23 марта 1908 года Смоленский сделал доклад «О значении кантов и псалмов XVII века»⁶¹, в котором содержался ряд сведений о Дилецком и его «Грамматике». Далее мы коснемся некоторых из них, здесь же отметим, что в руках Смоленского были, по-видимому, какие-то неизвестные нам рукописи «Грамматики». Это предположение основано на том, что Смоленский привел несколько цитат из «Грамматики», текст которых не во всем совпадает с известными нам вариантами. Они относятся к определению формы концерта:

в докладе Смоленского: «Концерт, сиречь борение непротivotочное, се есть, егда гласы прю имеют в един другого постизающ — борются»; «канцерт се есть, егда гласы борются не в протivotочии, но токмо в нотах и речах»⁶²;

в рукописи ЦГАДА: «Концерт не протivotочный сице есть, егда един другого постизая, борются или концертуют» (л. 36 об.);

в печатном издании 1910 года: «Концерт, или борение не-протivotочное, сице есть, егда гласы, един единого постизающе, борются» (с. 118);

в Памятнике: «Концерт се есть, когда гласы борются с собою не во протivotочии, токмо в нотах и в речах» (с. 80).

Как видно, первое определение, приведенное Смоленским, включает слова, не встречающиеся нигде в других рукописях: «гласы прю имеют». Это очень характерное выражение для фразеологии второй половины XVII века, когда шли прения («пря») со старообрядцами⁶³. Однако, из какой рукописи извлек их Смоленский — неизвестно.

Как ни странно, но на титульном листе печатного издания 1910 года не указано имя Коренева как автора текста, предшествующего «Грамматике», хотя в титульном листе рукописи оно названо⁶⁴, — видимо, это был недосмотр издателей.

Подготавливая текст «Грамматики» к публикации типографским набором, Смоленский собственноручно списал нотные

⁶¹ См.: Памяти Степана Васильевича Смоленского, с. 35. В этой же книге доклад впервые и был напечатан (с. 47—84).

⁶² *Смоленский С. В.* О значении кантов и псалмов XVII века. — Там же, с. 66—67, 74.

⁶³ Издание, излагающее эти прения, называлось «Пращица». См. о нем в кн.: *Пекарский П. П.* Наука и литература при Петре Великом, т. 2. Спб., 1862, с. 39. Текст вопроса 163, касающегося партесного пения, с ответом Питирима приведен там же.

⁶⁴ «...изысканием диакона Иоаникия Трофимова сына Коренева». — См.: печатное издание 1910 года, с. 1 и 175 (факсимиле).

примеры оригинала, они и были с копии Смоленского воспроизведены факсимильно. Никаких комментариев, за исключением нескольких примечаний, Смоленский не поместил, но предпослал публикации свое Предисловие.

В нем впервые дана классификация редакций труда Дилецкого, хотя Смоленский оговаривает ее предварительный характер: первая редакция — виленская, вторая — смоленская, третья — московская (к ней отнесен публикуемый нами Памятник) и четвертая — сокращенная редакция 1681 года, издаваемая им.

В настоящее время мы имеем возможность уточнить классификацию, установив еще и варианты редакций, что вытекает из содержания труда Дилецкого и хронологических данных (см. ниже раздел «Сравнение редакций „Грамматики“»).

Вторую редакцию Смоленский датирует 1670 годом, основываясь на крайне неисправной рукописи из собрания Одоевского, относящейся к середине XVIII века. В ней год написан славянскими цифрами-буквами с пропуском последней (семь — земля), тогда как во всех известных нам рукописях второй (смоленской) редакции год указывается арабскими цифрами, и это всегда 1677⁶⁵.

Оценку труда Дилецкого Смоленский дает в историческом аспекте на фоне краткой характеристики состояния теории музыки в Западной Европе. «Музыкальная грамматика Дилецкого в самом деле замечательна. Перечень ее глав и достоинство изложения прямо указывает на первостатейное мастерство автора, вероятно, к тому же очень образованного человека. Общее направление Грамматики — чисто практическое: это учебник старой композиции»⁶⁶.

Исследователь предлагает пояснения некоторых терминов Дилецкого, а также перечисляет приемы композиции, введенные Дилецким, считая, что они отражают «все ухищрения тогдашнего контрапунктического искусства»⁶⁷. Совсем не коснулся Смоленский вопросов сольмизации, быть может потому, что они были рассмотрены Металловым.

⁶⁵ Заметим, что все рукописи «Грамматики», изготовлявшиеся в Москве, указывают год либо по летоисчислению старой эры, либо в двойном летоисчислении — по старой и новой эре. Это относится даже и к спискам, оформленным после указа Петра I о переходе на летоисчисление по новой эре. Рукописи второй редакции «Грамматики» всегда обозначали год по новой эре, чаще всего арабскими цифрами.

⁶⁶ Печатное издание 1910 года, с. IX.

⁶⁷ Там же, с. X.

Сведения Смоленского о жизни Дилецкого еще крайне скудны, как, собственно, скудны они и в наше время. Его предположение о том, что Дилецкий был учеником композиторов Ивана (Яна) Зюски, Марцина Мельчевского и Николая Замаревица⁶⁸, перешли уже как истинные в ряд позднейших изданий вплоть до сборника «Музыкальная эстетика в России XI—XVIII веков» (М., 1973), — но они ошибочны.

О Зюске, без указания имени (откуда оно взято Смоленским — неизвестно), Дилецкий пишет лишь как о старом («ветхом») художнике; если б он был его учителем, на это Дилецкий не преминул бы указать.

Мельчевский (год рождения неизвестен) умер в 1651 году, когда Дилецкий еще не был за границей.

О Замаревице, без указания имени (из каких источников его узнал Смоленский также неизвестно), Дилецкий пишет как об «искуснейшем творце веку нашего», но не называет его своим учителем (ниже мы вернемся к характеристике этих композиторов).

Несмотря на дефекты печатного издания 1910 года, высокая ценность его неоспорима. На долгие годы вплоть до нашего времени оно оставалось единственным широко доступным источником для изучения значительнейшего этапа в истории отечественной музыкально-теоретической мысли последней четверти XVII века. К нему обращались все, кто по тем или иным причинам не мог прибегать к хранящимся в архивах рукописям «Грамматики».

Дореволюционное русское музыкознание достигло в изучении наследия Дилецкого больших успехов. Публикации, оценки и исследования Болховитинова, Строева, Ундольского, Сахарова, Стасова, Разумовского, Металлова, Смоленского ввели в науку важнейший материал, которым пользовались и продолжают пользоваться советские ученые. Мимо этих работ не может пройти никто из изучающих музыкальную культуру предпетровской эпохи.

Первым обращением к характеристике личности и деятельности Дилецкого в советское время была обширная статья историка А. А. Введенского (1891—1965) «Библиотека и ар-

⁶⁸ Печатное издание 1910 года, с. VII. Д. В. Разумовский тоже называл Замаревица учителем Дилецкого, но нигде в «Грамматике» об этом не говорится.

хив у Строгановых в XVI—XVII веках»⁶⁹. Опубликованная в периферийном журнале, эта работа долгие годы не использовалась в музыковедении. Введенский тщательно документировал свою работу на основании изучения подлинных архивных документов, в частности Шуваловского собрания Строгановских столбцов в Академии наук.

Очень подробно обрисована роль музыки в деятельности Строгановых. «Большие Строгановские хоры, — пишет историк, — во главе с отличными мастерами-музыкантами и регентами во второй половине XVII века должны были накопить обширные собрания нотно-певческой литературы, которые до нашего времени не дошли, но были известны современникам и переписывались со Строгановских оригиналов-рукописей»⁷⁰. И далее: «Петь в Строгановском хору — это хорошая рекомендация для каждого певца, и, покидая Строгановых, такой певец в своем curriculum vitae (очерке жизни. — *Вл. П.*) это обязательно отметит; так про одного певца, ставшего переяславским монахом из «тенористых спеваков» Строганова, отмечается, несомненно, в заслугу — «который в мире служил у Строганова»⁷¹.

Все это очень ценно, так как рисует ту обстановку, в которой находился Дилецкий. О последнем Введенский сообщает, что он служил регентом хора Строганова с 1675 года⁷². Ниже мы еще пополним сведения о музыке во владениях Строгановых, когда будем описывать связи Дилецкого с Г. Д. Строгановым.

Почти одновременно с Введенским к освещению деятельности Дилецкого в условиях буржуазной Литвы обратился музыковед Ю. Жиливичюс (род. в 1891 году), опубликовавший статью «Музыкант Дилецкас — литовец»⁷³. Целью статьи

⁶⁹ Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках. — Журн. «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4.

⁷⁰ Там же, с. 91.

⁷¹ Там же, с. 94. Ссылка на кн.: Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великороссийскую церковную жизнь, т. 1. Казань, 1914, с. 591.

⁷² Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках. — Там же, с. 95. К сожалению, не уточняется — где Дилецкий служил у Строганова: в его пермских владениях или в Москве.

⁷³ Жиливичюс Ю. Музыкант Дилецкас — литовец. — «Музыкальный альманах» («Muzikos almanachas»), Каунас, 1924, с. 149—154, на литовском языке. Указание на эту статью и ее перевод на русский язык любезно сообщил академик Академии наук Литовской ССР профессор Ю. К. Гаудримас, которому автор выражает свою благодарность. В дальнейшем цитаты из статьи Жиливичюса приводятся по его переводу.

было утвердить за Дилецким литовское происхождение и тем самым ввести его в круг исторических деятелей литовской музыки. Ссылаясь на Стасова, написавшего, что Дилецкий был литовец (см. выше) и на польского историка А. Полиньского⁷⁴, придерживавшегося того же мнения, Жилявичюс указывает на распространенность в Литве фамилий Дилецкис, Далецкис, Долецкис, Толецкис и этим стремится доказать свою мысль⁷⁵.

Каких-либо новых фактов из жизни Дилецкого Жилявичюс не приводит, повторяя лишь заимствованное из трудов русских историков, не пытается он и охарактеризовать значение Дилецкого в развитии национальной литовской музыки. Жилявичюс указывает на роль Дилецкого в истории *русской* музыки: «Дилецкас является реформатором русской церковной музыки. Рядом с Палестриной его ставить нельзя, хотя этот тоже был реформатором чистой церковной католической музыки, потому что Дилецкас ввел светскую струю... а Палестрина расширял чистую музыку». Высоко оценивает Жилявичюс теоретическую концепцию Дилецкого: «Он прекрасно владел теорией, в особенности контрапунктом, больше всего любил прием имитации». Статья Жилявичюса в литовской буржуазной литературе была единичной и не имела продолжения. Литовские советские музыковеды интересуются личностью Дилецкого, поскольку он учился и его деятельность в определенное время проходила в Вильнюсе (см. об этом в работе В. Юркстаса, помещенной в переиздании труда Ж. Ляуксминаса, упомянутом в примечании 44 на с. 520).

⁷⁴ *Poliški A. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Kraków, 1907, s. 153.*

Сведения, сообщаемые А. Полиньским, ошибочны: Дилецкий якобы издал свою «Граматику» в Смоленске в 1677 году, а в 1678 — был назначен дирижером оркестра в Москве (!), в 1681 — сократил и перевел с польского языка на русский «Граматику», озаглавив ее так: «Основы музыкальной грамматики» (там же, с. 153).

⁷⁵ Ассонанс фамилии Дилецкого с фамилиями литовцев недостаточно. Более существенны противопоказания идее Жилявичюса: а) Дилецкий несомненно придерживался православного вероисповедания, тогда как среди литовцев эта религия не имеет никакого распространения; б) почерк скорописи Дилецкого типично украинский, как утверждают палеографы, знатоки почерков XVII века (см.: предисловие в настоящем издании; характеристику украинских почерков см. в кн.: *Панащенко В. В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. Київ, 1974*); в) Иоанникий Коренев называл Дилецкого «жителем града Киева»; г) Дилецкий в рукописи 1681 года назван «Павловым сыном» (Павловичем), тогда как у литовцев не было обычая указывать отчество; д) в различных вариантах «Граматики», написанных книжным русским языком, встречаются украинизмы, выдавая украинское происхождение автора.

В том же 1924 году, когда опубликована статья Жиливи-чюса, в Ленинграде вышла книга известного знатока русской культовой музыки А. В. Преображенского (1870—1929), где, естественно, Дилецкому уделено должное внимание⁷⁶. Но более всего отметим позднейшую работу Преображенского «Русская музыкальная азбука XVII века»⁷⁷. Рукописные источники, на которые опирался исследователь, значительно увеличились, так как им были вовлечены теоретические работы, находящиеся в хранилищах Москвы, Ленинграда, Вильнюса и до него еще не привлекавшие к себе внимания ученых. Среди них были и труды Дилецкого.

Преображенского интересовала, таким образом, не столько сама «Грамматика» Дилецкого, сколько общее состояние русских музыкально-теоретических руководств преимущественно по вопросам элементарной теории: нотные знаки, метроритм, паузы, интервалы, каденции, лады и пр. О выходящей за эти пределы теории Дилецкого он пишет как о «высшем курсе композиции»⁷⁸. К достоинствам его Преображенский причисляет наличие нотных образцов из художественной литературы, рисунков, таблиц и схем, которые «уясняют учащемуся наиболее важные положения музыкальной науки»⁷⁹.

Историческим трудом, введшим новые материалы и сведения о Дилецком и обобщившим достигнутое прошлым русским музыкознанием, были «Очерки» Н. Ф. Финдейзена (1868—1928)⁸⁰.

Деятельность Дилецкого в области музыкальной теории Финдейзен рассматривал в связи с общим состоянием науки в России его времени — трудами Александра Мезенца, Иоанникия⁸¹ Коренева, Тихона Макариевского. Дилецкого Фин-

⁷⁶ Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924. Ранее того вышли в свет его же книга «Краткий очерк истории церковного пения в России» (Спб., 1910) и статьи: От униатского канта к православной «Херувимской» («Музыкальный современник», 1916, № 6), «Латинская ересь» в русском пении XVII века («Орфей», кн. 1, Пб., 1922).

⁷⁷ Преображенский А. В. Русская музыкальная азбука XVII века. — «De musica», вып. 3. Л., 1927.

⁷⁸ Там же, с. 61.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. В 2-х т. М.—Л., 1928, 1929. Сведения о Дилецком содержатся в первом томе.

⁸¹ У Финдейзена ошибочно — Иоанн. Эта ошибка перешла во многие работы, вплоть до кн.: Музыкальная эстетика в России XI—XVIII веков (М., 1973), где Коренев назван Иваном (!).

дейзен ставил исключительно высоко, отмечая, что по его «Грамматике» учились русские музыканты более чем сто лет.

В «Очерках» суммированы сведения о Дилецком, накопившиеся в предшествующих работах, отражая их достоинства и ошибки, но внесено и нечто новое. Здесь впервые находим указание на польскую работу Дилецкого «Тога злота» и другие сведения. К сожалению, весь материал Финдейзен заново не просматривал, что повело к неправильностям. Так, «Книга, глаголемая Мусикия» обозначена им как рукопись № 116 из собрания Ф. А. Толстого, принадлежавшая перу неизвестного автора⁸². Между тем под № 116 в каталоге собрания Толстого числится совсем другой труд — «О пении божественном» (трактат Коренева). Название «Книга, глаголемая Мусикия» имеет рукопись в собрании Московской духовной академии (ныне в ГБЛ), соединяющая трактат Коренева и «Грамматику» Дилецкого (см. ее описание в Приложении). Финдейзен утверждает, что «Грамматика» переведена с польского языка Корневым⁸³, вопреки указанию на титульном листе «Идеи грамматики мусикийской», где говорится, что перевод сделан самим Дилецким.

Несмотря на отмеченные и другие недостатки, труд Финдейзена сыграл важную роль в развитии литературы о Дилецком.

Дальнейшим значительным этапом в этой литературе была книга очерков по истории русской музыкальной культуры Т. Н. Ливановой⁸⁴. «Проблема Дилецкого» здесь как будто частная проблема в общей концепции о путях развития русской музыки в XVII—начале XVIII века. Но на самом деле ей придается большое значение в связи с возникновением и расцветом партесного стиля. «...Победа осталась за этим новым стилем; к концу [XVII] века появилась огромная литература партесных концертов, совершенно преобразовалась исполнительская культура (большой смешанный хор стал на место унисонного), теория получила обстоятельную разработку в сочинениях, подобных «Мусикийской грамматике» Дилецкого, а линейная нотация окончательно заменила старую крюковую. Произошел целый переворот, завершивший то дви-

⁸² Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1. М.—Л., 1928, с. 295.

⁸³ Там же и Примечание 357 на с. XXV.

⁸⁴ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.

жение и ту борьбу, которые начались в области русской культовой музыки уже давно»⁸⁵.

Именно Ливановой удалось развить широкую концепцию о значении и формах партесного стиля и сопутствовавшем ему жанре кантов; ею были использованы все предшествующие труды, прежде всего Разумовского, Металлова, Смоленского, Финдейзена и введено очень много нового: опубликованы партесные произведения (в отрывках), канты и различные документальные материалы.

В послевоенные годы начал исследования по русской музыке XVII века и вел их до конца жизни С. С. Скребков (1905—1967), опубликовавший первоначально небольшую статью⁸⁶ и обобщивший все в посмертно изданной книге о русской хоровой музыке⁸⁷. Теоретическим трудам Дилецкого Скребков дал очень высокую оценку. По его мнению, кроме трактата Дилецкого «за промежуток времени от Царлино (XVI век) и до работ Рамо (XVIII век) вряд ли можно указать какую-либо музыкально-теоретическую работу, которая демонстрировала бы такую полноту соответствия высказываемых мыслей действительной практике музыки»⁸⁸. Эта оценка в общем верна, потому что современные Дилецкому теоретико-практические работы Дж. М. Бонончини («*Musicoprattico*», 1673) или А. Берарди («*Documenti armonici*». In Bologna, 1687) мало связаны с художественной литературой, ограничиваясь чисто учебными («школьными») задачами.

Весьма симптоматичным является подчеркивание Скребковым инструментальной природы партесного стиля, поскольку Дилецкий указывал на возможность сочинения музыки без текста («атексталис»), приводил примеры варьирования мелодии в квазиинструментальной форме и т. д. Эти мысли согласуются с оценкой партесных произведений противниками этого стиля как плясовых, лишенных благоговейности. К тому же инструментальная музыка постепенно входила в русский музыкальный быт XVII века, о чем красноречиво свидетельствуют документы того времени — «Азбуковники» (энциклопедические словари), дающие определение музы-

⁸⁵ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, с. 75.

⁸⁶ Скребков С. С. К вопросу о периодизации истории русской музыки XVII—XVIII веков. — «Советская музыка», 1946, № 7.

⁸⁷ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.

⁸⁸ Там же, с. 70.

ки⁸⁹, и художественные иллюстрации в книгах (см. репродукцию многоцветного рисунка на с. XVI).

В некоторых вопросах С. С. Скребков, однако, неточно передает положения Дилецкого. Так, он приписывает ему указание на «непохвальность» выставления знаков альтерации⁹⁰, тогда как Дилецкий боролся за их точность и непохвальным считал нелепое приписывание к одной и той же ноте сразу диеза и бемоля, образно сравнив это с несовместимостью огня и воды: «Зде такова згода, аки со огнем вода»⁹¹. Неверно понятия Скребковым и классификация Дилецкого в отношении типов фактуры: Дилецкий указывал на два вида — «концертный или борительный» и «простоестественный»⁹², тогда как Скребков отмечает три вида⁹³. Первый, по Дилецкому, объединяет имитационно-полифоническое изложение во всех его проявлениях, второй — гомофонное, включая и возможный бас эксцелент; в первом случае текст произносится голосами разновременно, во втором — одновременно всеми голосами⁹⁴. Несмотря на эти недостатки, значение работы Скребкова в оценке теоретических работ Дилецкого остается очень существенным, поскольку показывает их в перспективе общеевропейской музыкальной науки.

В вышедшем в 1954 году первом томе по истории польской музыкальной культуры И. Ф. Бэлзы⁹⁵ имя Дилецкого упоминается неоднократно под определенным углом зрения — установления его творческих связей с польскими композиторами. К сожалению, автор, пользуясь известными литературными источниками, воспринимает их не критически и разделя-

⁸⁹ См. об этом ниже в коммент. 40, с. 620—621, а также в кн.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1, с. 190.

⁹⁰ *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 75. Утверждение Скребкова повторила, без тени сомнения, Т. И. Калужникова в статье «У истоков русской гармонии. Особенности гармонического стиля кантов и псалмов». — Научно-методические записки Уральской государственной консерватории. Свердловск, 1973, с. 76.

⁹¹ Печатное издание 1910 года, с. 155.

⁹² Там же, с. 172.

⁹³ *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 75.

⁹⁴ Недоказанной у Скребкова оказалась и работа Дилецкого в Воскресенском монастыре — «Новом Иерусалиме» (там же, с. 77). В публикациях, относящихся к истории этого монастыря («Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1871, кн. 1; 1874, кн. 4; 1875, кн. 1 и другие), имя Дилецкого не встречается.

⁹⁵ *Бэлза И. Ф.* История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954.

ет с ними их неточности. Так, возможными учителями Дилецкого Бэлза считает Замаревича, Мельчевского и Ружицкого, хотя о Замаревиче — «совершенном мусикии художнике» — польские источники не упоминают (это естественно, так как Замаревич — украинский композитор — и в Польше не был известен), имя же Мельчевского сам автор отводит по причине смерти его ранее, чем Дилецкий приехал в Вильно⁹⁶. Доказательства в пользу обучения Дилецкого у Ружицкого не приводятся. Бэлза пишет, что Дилецкий в Вильно «начал чтение лекций» о музыке, но никаких источников по этому вопросу, как и по поводу пребывания Дилецкого в Варшаве, не приводит; нет сведений и о якобы отпечатанном издании «Идеи грамматики мусикийской» на польском языке в 1675 году⁹⁷.

Ошибочным является и отождествление украинского композитора Маневского и польского — Мельчевского. Эта ошибка восходит к работе К. В. Харламповича «Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь», который предположил такое тождество, приведя искаженную в грамоте Никона фамилию *Миневский* и приняв ее за фамилию *Мильчевский*. Предположение Харламповича повторил Н. Ф. Финдейзен в «Очерках по истории музыки в России», а И. Ф. Бэлза принял предположение за истинный факт и выдвинул такое его толкование: «Трудно сказать, из каких побуждений московский патриарх мог заинтересоваться произведениями, написанными на латинские богослужебные тексты, но интерес этот, во всяком случае, свидетельствует о широкой известности, которую приобрело творчество польского композитора»⁹⁸. Однако Мельчевский в России был неизвестен.

Между тем особенно странным было бы не то, что Никон заинтересовался произведением католического композитора, но то — почему со своим запросом он адресовался во вновь открытый православный провинциальный монастырь? Наличие там неизданных католических произведений, казалось бы, исключалось. И все ошибки исследователей произошли из-за описки никоновского писца: вместо *Маневский* он написал

⁹⁶ Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры, с. 118, 178—179.

⁹⁷ См. там же, с. 179. Здесь И. Ф. Бэлза, как и ряд предшествующих авторов, был обманут выражениями «издадися», встречающимися в рукописях «Грамматики». Кстати, тот экземпляр, на который ссылается И. Ф. Бэлза (с. 313, примеч. 270), не имеет этого выражения — там о «Грамматике» сказано так: «составленная» в Вильно, а не изданная.

⁹⁸ Там же, с. 118.

Миневский. Композитор же Евстафий Маневский действительно существовал, его-то сочинение и требовал Никон. В «Грамматике» по рукописи 1723 года, восходящей, естественно, к какому-то раннему первоисточнику, Дилецкий обращался к Евстафию Маневскому (см. об этом ниже). Ошибочное отождествление Миневского (Маневского) с Мельчевским продолжается и до сих пор: его проводит Н. Д. Успенский в статье «К вопросу о происхождении русского хорового концерта»⁹⁹.

Связи с польской музыкой у Дилецкого были очень крепкими, о чем красноречиво говорит сама «Грамматика», где многие примеры заимствованы из сочинений Мельчевского и Ружицкого, а также из польских кантов. Однако до сих пор не установлено — из каких каналов черпал Дилецкий знание профессиональной польской музыки, потому что неизвестны те произведения названных польских мастеров, откуда взяты образцы для «Грамматики».

Связям Дилецкого с современной ему польской музыкой посвятил свою статью и немецкий музыковед Д. Леман (ГДР), опубликовавший ее в польском журнале «Muzyka»¹⁰⁰. «Дилецкий и проблемы развития русской музыки» — такова его же статья на немецком языке¹⁰¹, являющаяся заключительной главой диссертации на тему о Дилецком. Автор рисует его всесильным реформатором русской церковной музыки XVII века, не обращаясь к освещению той идейно-художественной обстановки и культурной среды, которая выдвинула Дилецкого на первый план и позволила развернуть ему широкую музыкальную деятельность.

В середине 1960-х годов в изучение наследия Дилецкого активно включились молодые украинские советские музыковеды¹⁰². В 1965 году А. С. Цалай-Якименко, ранее защитив-

⁹⁹ Успенский Н. Д. К вопросу о происхождении русского хорового концерта.— В кн.: *Musica Antiqua*. IV. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1975, с. 598—599; см. также: Успенский Н. Д. Русский хоровой концерт XVII—первой половины XVIII веков. Хрестоматия. Л., 1976, с. 15.

¹⁰⁰ Lehmann D. Mykołaj Dyleski a muzyka polske w 17 wieku.— «Muzyka», 1965, № 3, s. 38—51.

¹⁰¹ Lehmann D. Dilezki und grosse Wandlung der russischen Musik.— «Studia musicologica», Budapest, 1967, № 9, S. 343—369. Указание на этот источник любезно сделал Г. А. Никишов. Перевод О. Нореико.

¹⁰² Украинские буржуазные националисты вспоминали о Дилецком для того, чтобы дискредитировать его теоретическую концепцию, поскольку он в основном работал в Москве. Ярким примером в этом отношении является книга Б. Кудрика «Огляд історії української церковної музики» (Львів, 1937), в которой читаем: «В Дилецком случайно уцелел доморо-

шая кандидатскую диссертацию на тему «Заповіт Шевченко в українській музиці», начала изучение трудов Дилецкого, обратившись к малоизвестной рукописи «Грамматики» на украинском языке, написанной в 1723 году в Петербурге, позднее перешедшей сначала в Киев (1783), а затем во Львов¹⁰³. Эта рукопись была принята Цалай-Якименко (и вслед за ней другими учеными Украины) за автограф Дилецкого, с описанием которого она выступила совместно с А. С. Зелинским в украинской периодике¹⁰⁴. Мнение этих авторов было оспорено В. Л. Гошовским и И. А. Дурневым¹⁰⁵, что послужило поводом к острой дискуссии не только по вопросу о рукописи 1723 года, но и о деятельности Дилецкого вообще. Украинские музыковедческие организации, обсуждавшие этот вопрос, поддержали мнение А. С. Цалай-Якименко — от их имени со статьей выступили А. Я. Шреер-Ткаченко, Е. В. Майбунова и Т. П. Булат¹⁰⁶. Однако противопоставлений этому мнению было столь много, что журнал «Советская музыка» к нему не присоединился в подытожившей дискуссии статье Ю. В. Келдыша¹⁰⁷, выдвинув необходимость дальнейшего тщательного изучения рукописи 1723 года «в сопоставлении с другими известными вариантами трактата Дилецкого»¹⁰⁸, вне атмосферы нездоровой сенсации вокруг ее происхождения, содержания и особенностей.

Несмотря на субъективность характеристик, которые дает рукописи 1723 года А. С. Цалай-Якименко, труд ее, вызвавший дискуссию 1967—1969 годов, сыграл свою роль в активизации изучения «проблемы Дилецкого», способствовал новым

щенный позер, гордившийся цитатами из неперетравленной польской полифонической музыки и как раз годился к тому, чтобы этими крупинками западной культуры импонировать Москве!» (с. 26). Таково было отношение националистов к проявлениям дружбы и сотрудничества деятелей братских народов.

¹⁰³ Рукопись в настоящее время хранится во львовском Музее украинского искусства (Рукописный фонд, № 87/510804). В дальнейшем при ссылках обозначаем ее сокращенно: рукопись 1723 года.

¹⁰⁴ «Жовтень», 1966, № 7; «Архіви України», 1967, № 2 и другие.

¹⁰⁵ Гошовский В., Дурнев И. К спору о Дилецком. — «Советская музыка», 1967, № 9, с. 137—146.

¹⁰⁶ «Советская музыка», 1968, № 8. В докладе А. Я. Шреер-Ткаченко на конгрессе в Быдгоще «Развитие украинской музыки в XVI—XVIII веках» (см.: *Musica Antiqua Europae orientalis*. Bydgoszcz, 1966. *Acta scientifica Congressus I. Warszawa*, 1966, s. 507—517) очень много ошибок в фактологии, относящейся к Дилецкому.

¹⁰⁷ Келдыш Ю. В. Несколько соображений о Дилецком. — «Советская музыка», 1968, № 9.

¹⁰⁸ Там же, с. 112.

изысканиям, позволившим продвинуться вперед в установлении круга общения Дилецкого и взрастившей его художественной среды.

Подготовленное А. С. Цалай-Якименко факсимильное издание рукописи 1723 года¹⁰⁹ сопровождается ее послесловием и комментариями. Пользуясь разобранными выше работами, каталогами ГБЛ и ГПБ, описаниями архивов, Цалай-Якименко составила список сохранившихся рукописей «Грамматики», распределив их по редакциям в зависимости от «выходных данных»: смоленская редакция — пять рукописей, московская — девять рукописей, и одна — без выходных данных¹¹⁰. Ниже мы коснемся этого вопроса в разделе «Сравнение рукописей „Грамматики“ Дилецкого».

А. С. Цалай-Якименко продолжает активно работать над «проблемой Дилецкого», связывая ее с изучением украинской музыкальной теории XVII века. В этом отношении интересны близкие по содержанию ее доклад на международной конференции в Быдгоще (Польша) в 1969 году¹¹¹ и статья «Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького»¹¹². В поле зрения автора ряд рукописных материалов. К числу их относятся «Наука всяя мусикии», «О пении божественном» и, конечно, труды Дилецкого. Первую из рукописей, хранящуюся в ГПБ¹¹³, написанную на русском языке, Цалай-Якименко относит к первой половине XVII века, считая ее автора предшественником Дилецкого. Однако, как установил А. В. Конотоп¹¹⁴, по филиграммам бумаги рукопись датируется второй половиной XVII века или даже — первой половиной XVIII века, и потому автор ее был не предшественником, а последователем Дилецкого.

Русский трактат «О пении божественном» Цалай-Якименко приписывает анонимному киевскому ученому третьей

¹⁰⁹ Дилецький Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року. Київ, 1970.

¹¹⁰ Там же, с. 94.

¹¹¹ Цалай-Якименко А. С. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого. — В кн.: *Musica Antiqua*. II. *Acta scientifica*. Bydgoszcz, 1969, s. 347—363.

¹¹² «Українське музикознавство», вып. 6. Київ, 1971.

¹¹³ ГПБ, Отдел рукописей, собрание Ф. А. Толстого, отд. II, № 116. Эта рукопись была разобрана еще А. В. Преображенским в статье «Русская музыкальная азбука XVII века» (см. выше). Описана в кн.: *Калайдович К. Ф., Строев П. М.* Обстоятельное описание славяно-русских рукописей. М., 1825, с. 285.

¹¹⁴ Конотоп А. К. вопросу расшифровки певческих нотоплинейных памятников XVII века. — «Советская музыка», 1973, № 7, с. 85.

четверти XVII века. Между тем это есть не что иное, как исследование И. Т. Коренева, опубликованное С. В. Смоленским в составе «Музыкальной грамматики» в печатном издании 1910 года (с. 8—53). Цалай-Якименко указывает эту публикацию, но считает ошибкой Смоленского утверждение авторства Коренева. Ниже в разделе «Дилецкий и его русские современники» мы подробно рассмотрим этот вопрос.

В 1969 году творчество Дилецкого получило освещение в «Истории украинской дооктябрьской музыки»¹¹⁵, а в следующем году его произведения — «Гармонические правила» и «Херувимская» — помещены в «Хрестоматию украинской дооктябрьской музыки»¹¹⁶. 1976 и 1978 годы принесли крупные работы Н. А. Герасимовой-Персидской: «Партесний концерт» (Київ, 1976) — публикация «Воскресенского канона» Дилецкого и шести анонимных произведений — и исследование «Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.» (Київ, 1978).

К числу работ, освещающих деятельность Дилецкого, относятся издания: «История русской музыки», т. I¹¹⁷ и «Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков» (в серии «Памятники музыкально-эстетической мысли»)¹¹⁸.

Раздел «Древнерусская музыкальная культура», куда входит глава «Новые музыкальные течения XVII века» с интересующими нас проблемами, в «Истории русской музыки» написан Ю. В. Келдышем. Выше уже шла речь об участии Ю. В. Келдыша в полемике по поводу рукописи 1723 года. Еще ранее того, в 1965 году, вышла в свет его книга «Рус-

¹¹⁵ Історія української дожовтневої музики. Київ, 1969.

¹¹⁶ Хрестоматія української дожовтневої музики. Упорядкування та коментарі О. Я. Шреер-Ткаченко. Київ, 1970. Публикацию произведений Дилецкого подготовила А. С. Цалай-Якименко. К сожалению, издание «Херувимской» неполноценно, так как механически воспроизводит все ошибки писца. «Правила» воспроизведены тоже с искажениями против оригинала — рукописи ГИМ, собр. Барсова, № 1382. Сама эта рукопись, датируемая второй половиной XVIII века, является сборником отрывков из сочинений разных авторов, в том числе Дилецкого, Титова, Календы и других. Наименования «Гармонические правила» в ней нет. Во втором издании названной выше «Хрестоматии» (Київ, 1974) ошибки первого издания повторены без исправлений. Добавленный кант «Имя мое есть дышкант» прежде был опубликован в кн.: Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по русской музыкальной культуре, с. 210—211.

¹¹⁷ Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки, т. I. От древнейших времен до середины XIX века. М., 1973.

¹¹⁸ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Составление, перевод и общая вступительная статья А. И. Рогова. Редакция Н. Г. Шахназаровой и В. П. Шестакова. М., 1973.

ская музыка XVIII века», в которой ряд страниц отведен Дилецкому и его роли в развитии русской музыки последней четверти XVII века¹¹⁹. Тут же содержится и публикация нескольких отрывков из музыкальных произведений Дилецкого. Взгляд Келдыша на роль этого музыканта XVII века исключительно широкий и полный.

В названной выше «Истории русской музыки» «проблема Дилецкого» в русской историографии перешла из работ исследовательского и полемического жанров в систематический курс истории музыки. Это могло явиться только результатом всех тех исследовательских изысканий, итогом разработок и дискуссий, которые провели советские музыковеды.

«Музыкальная эстетика XI—XVIII веков» — труд другого типа: это хрестоматия, содержащая тексты подлинных произведений древних отечественных писателей по вопросам музыки¹²⁰. Сюда и введены в отрывках тексты Дилецкого и Коренева.

Биографическая справка о Дилецком (с. 140) пестрит ошибками. Автор ее, А. И. Рогов, некритически использует старые источники и добавляет к ним свои домыслы, например, указание на якобы существовавшее издание «Грамматики» на белорусском языке и другие. Крайне неудачно выбран для публикации отрывок из рукописи «Грамматики» середины XVIII века (ГБЛ, ф. 210, собр. Одоевского, № 5), полный всевозможных несообразностей. В частности, приводимое определение музыки там сильно искажено переписчиком.

Крупным отрывкам из трактата Коренева тоже предшествует биографическая справка. И она несвободна от ошибочных утверждений. Трактат Коренева рассматривается только как предисловие к «Грамматике» Дилецкого, хотя этот труд был написан и распространялся независимо от «Грамматики» в виде самостоятельного произведения (мы предположительно датировем его 1671 годом, см. с. 459) и лишь в результате совместной работы двух авторов появился в общем сборнике, первоначально в 1679 году, а потом — в 1681.

¹¹⁹ К сожалению, и сюда проникли из предыдущих трудов ошибочные сведения об издании «Грамматики» Дилецкого в 1675 году в Вильне и Смоленске (Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 50, примеч. 80).

¹²⁰ В статье Н. Серegiной «Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли)», опубликованной в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974, высказывания Дилецкого вовлечены в сферу философии.

За более чем полуторастолетнюю историю литературы о Дилецком его личность и деятельность предстают как явление исключительно прогрессивное, выросшее на почве новых идейно-художественных движений в предпетровской России. Если историко-культурная роль Дилецкого может считаться в основном раскрытой, то в изложении его биографии и художественных связей остается еще много невыясненного и ошибочного. Исправление ошибок и изыскание новых биографических материалов о Дилецком, анализ его музыкального и теоретического наследия — важные задачи советского музыковедения.

ДИЛЕЦКИЙ И ЕГО РУССКИЕ СОВРЕМЕННОКИ

Вся основная деятельность Дилецкого протекала в России — в Москве и Смоленске, хотя впервые труд его — «Грамматика» — выполнен в Вильно (Вильнюсе). «Грамматика» и музыкальные произведения Дилецкого разошлись по широким русским просторам. Хоровые композиции его были известны и на Украине, но «Грамматика» туда, по-видимому, своевременно не попала, во всяком случае, до сих пор не обнаружено ни одного ее экземпляра в украинских архивах, даже рукопись 1723 года на украинском языке была написана в Петербурге.

Три редакции «Грамматики» Дилецкого¹ тесно связаны с именами трех деятелей русской культуры: осуществленная в 1677 году вторая (после виленской) редакция посвящена дяку Тимофею Дементяновичу Литвинову; перевод виленской (первой) редакции был выполнен в 1679 году по заказу Григория Дмитриевича Строганова; третья редакция в том же, 1679, году создавалась «в доме диакона Аникия Трофимова сына Коренева», служившего в Кремле. Все эти люди разных сословий, разного общественного положения, но тем не менее они по-своему стимулировали работу Дилецкого, высоко оценив ее значение и перспективы для русского музыкального искусства. Через них же можно установить и широкий круг общения Дилецкого.

Дьяк Т. Д. Литвинов недавно упоминается в отечественном музыкознании. Причиной столь позднего открытия его роли в истории русской музыки является недостаточная

¹ Обоснование и анализ трех редакций Грамматики см. ниже в специальном разделе настоящей работы.

известность посвящения Дилецким его «Грамматики» некоему Тимофею Дементиановичу — посвящение было опубликовано И. П. Сахаровым в 1849 году без указания фамилии и звания этого человека². Приводим текст посвящения:

«К тебе, благодетелю мой милостивый, *Тимофей Дементиановичь*, с апострофиею моею возвращуся, молю, да милостивне сие восприемлещи мое начертание, *еже ми повелел издати*, и самого меня под кровом да сохраниши. Аз понеже солгах, ибо обещах сей труд в малом положении написать; здесь же на части продолжих. Тебя, благодетеля моего, всех правящу, в сохранение себя под кров твой служебне вручающе, о прощении прошу и молю. Желатель твой благ сущих и грядущих всегдашний Николай Дилецкий»³. Посвящение является заключительной частью «Эпилога к трудолюбивому чителнику»⁴, помещенного в конце «Грамматики».

Интересно, что ряд выражений — их довольно много — текстуально совпадает с аналогичными из «Предисловия до ласкового чителника» в упоминавшейся рукописи 1723 года на украинском языке, послужившей основой факсимильного издания «Грамматики»⁵. Однако в «Предисловии» нет имени Тимофея Дементиановича и обращено оно к другим лицам — пресвитеру Евстафию Маневскому и брату Иоанну Зайкевичу: «Что предложивши, не обще обращаются, но особливе до вас з Апостропий моей»⁶. Маневский и Зайкевич просто же-

² О Тимофее Дементиановиче напомнил Ю. В. Келдыш в статье «Несколько соображений о Дилецком» («Советская музыка», 1968, № 9). В 1971 году пыталась выяснить личность Тимофея Дементиановича Н. Н. Крюковская в дипломной работе, написанной в Ленинградской консерватории под руководством проф. Е. М. Орловой. Однако Крюковской не удалось установить кто был Тимофей Дементианович. Приношу благодарность автору за предоставленную возможность ознакомиться с ее работой.

³ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении, с. 39.

⁴ Там же, с. 38.

⁵ Дилецкий Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року.

⁶ Там же, с. LXX.

Евстафий Маневский и Иоанн Зайкевич — это были несомненно музыканты. А. С. Цалай-Якименко (коммент. 122 в том же издании), ссылаясь на кн.: Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великороссийскую церковную жизнь (т. 1, с. 793), допускает тождество личности Евстафия Маневского и Евстафия Миневского. Однако у Харламповича по ошибке напечатано *Минѣвскій*, тогда как в указанном им первоисточнике — Евстафий *Манѣвскій*. Последнее совпадает с рукописью 1723 года, и А. С. Цалай-Якименко не было нужды делать допущение, а следовало обратиться к первоисточнику (Труды Киевской духовной академии, 1900, XII, с. 625).

ланные читатели для Дилецкого, Тимофей Дементианович — заказчик и покровитель.

Установить личность Тимофея Дементиановича помогли письма Сильвестра (Семена) Медведева — известного деятеля русской культуры 70—80-х годов XVII века. В одном из них с датой 25 декабря 1672 года читаем: «Государь мой Тимофий Дементианович... молю твою любовь, да имене господне сотвори милость — две книги Аристотелевы на полском языке благоволи отдати отцу Евфимию, а он до мене пришет: мне ныне для некоей вещи потребны. А твои книги, которые у мене суть, естли жив буду, возвращу, бога ради о них не скорби»⁷. В письме к Евфимию, справщику Печатного двора, от того же числа, Медведев просит его: «Сотвори ми милость, благоволи у Тимофея Дементьяновича Литвинова книги мои на полском языке Аристотелевы в десь взять и ко мне со старцем Софронием прислати: мне надобны»⁸.

По-видимому, атрибуция Тимофея Дементиановича из посвящения Дилецкого к Т. Д. Литвинову вряд ли может вызывать сомнение. Совпадение имени и отчества, времени, как и высокие культурные интересы Литвинова, читающего по-польски труды Аристотеля⁹ (на русском языке Аристотеля не издавали), обменивающегося книгами с Медведевым — этого достаточно для нашего утверждения. Такой человек вполне мог интересоваться отечественной музыкальной культурой, пропагандировать ее достижения.

Связь порознь Медведева и Дилецкого с Литвиновым позволяет предположить и то, что Медведев мог быть знаком с Дилецким, а отсюда и возможность общения Дилецкого с Симеоном Полоцким, учителем Медведева. Не знакомством ли Дилецкого с Полоцким и не его ли влиянием вызвано включение выдержки из «Жезла правления» Полоцкого в

⁷ Памятники древней письменности, т. 144. Спб., 1901, Письма Сильвестра Медведева. Сообщение С. Н. Браиловского, с. 9.

⁸ Там же, с. 9—10.

⁹ Как сообщает «*Bibliografia polska*» К. Эстрейхера (т. 12. Краков, 1891), на польском языке в Кракове были изданы «Этика» (1618), «Экономика» (1601, 1618), «Политика» (1605) Аристотеля, in folio. Обозначение Медведева «в десь» соответствует латинскому in folio. Возможно, что об этих книгах и идет речь в письмах Медведева. В описи библиотеки Сильвестра Медведева («Временник Московского общества истории и древностей российских», кн. 16. М., 1853) содержалось 539 названий книг на греческом, латинском, польском, славянском языках; были и книги Аристотеля. Любопытно, что была и одна нотная книга («№ 144. Книга большая на пергамене, Латинская, писмянная, на нотах»).

текст украинского перевода «Грамматики»¹⁰? В 70-е годы XVII века, когда развернулась теоретическая работа Дилецкого, трактат Полоцкого в России был популярен и актуален.

Русские музыканты вели свою работу несомненно рука об руку с деятелями других сфер культуры и литературы¹¹.

К сожалению, пока еще нам ничего не известно о деятельности Т. Д. Литвинова в области культуры, — будем надеяться, что дальнейшие изыскания позволят обрисовать его роль в этом отношении. Но о служебной карьере Литвинова архивы дают довольно много сведений.

Грамота 1647 года называет Литвинова «путивльцем». По этому документу он с 1645 года служил в Путивле на гостинном дворе; в 1647 году «Тимофею Литвинову велено нашу [царскую] службу служить с городом по прежнему»¹². Если Литвинов оставался в Путивле следующие пять — шесть лет, то он, вероятно, знал о проходивших через путивльского воеводу поручениях правительства Алексея Михайловича в 1652 году и позднее о призыве в Москву киевских певчих¹³.

Однако сведений о Литвинове за время с 1647 до 1661 года пока не встречаем, с августа же 1661 года застаем его уже подьячим, а потом дьяком в Москве, и с тех пор он, по-видимому, из Москвы не отлучался. Его служба более двадцати пяти лет непрерывно протекала в различных государственных учреждениях — приказах: Монастырском, Иноземном, Большого прихода, Денежного сбора, Поместном, Казанского дворца, Челобитном, закончилась же в Приказе Большого дворца¹⁴.

Самые поздние сведения о Литвинове относятся к последним годам XVII века, когда он, видимо, уже покинул государственную службу¹⁵.

¹⁰ См.: Дилецкий Микола. Грамматика музыкальна. Фотокопія рукопису 1723 року, с. LXXXV—LXXXVII.

¹¹ О близости Сильвестра Медведева с музыкантами говорит тот факт, что молодого певчего Лаврентия (Лаврина) Кузьмина Бурмистрова отец отдал к Медведеву учиться латыни (Розыскные дела о Шакловитом, т. 1. СПб., 1884, с. 569). С Медведевым был близок уставщик певчих Антон Муромец (см. статью И. Образцова «Киевские ученые в Вектороссии» — журн. «Эпоха», 1865, № 1, с. 17).

¹² ЦГАДА, ф. 210, Севский стол, № 279, л. 296, 298.

¹³ Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. Приложения, с. 23—24.

¹⁴ См.: Веселовский С. Б. Дьяки и подьячие XVII—XVIII вв. М., 1975, с. 294—295. Сведения о службе Литвинова см. также в кн.: Бого-явленский С. К. Приказные судьи XVII в. М., 1946.

¹⁵ ЦГАДА, ф. 210. Столбцы Приказного стола, № 2413.

В Москве положение Литвинова сильно упрочилось, он получил звание дьяка, обзавелся собственными поместьями. В 1678 году ему было пожаловано имение — пустошь в Новосельском уезде, — за которое позднее велась им многолетняя (1683—1700) затяжная тяжба¹⁶. В 1674 году Литвинов продал принадлежавшее ему «пустое тяглое место» в Москве: «Се аз дьяк Тимофей Дементьянов сын Литвинов продал... дворовое свое пустое тяглое место в Новгородской сотне, в Белом городе в приходе у церкви Николая Чюдотворца, что в Гнездниках»... и т. д.¹⁷

Культурная деятельность Литвинова протекала, по-видимому, в общении с московскими литераторами и музыкантами.

Поскольку Литвинов находился на государственной службе в Москве в период, когда Дилецкий был в Смоленске, то, очевидно, и фраза посвящения: «К тебе, благодетелю мой милостивый, Тимофей Дементиановичь, с апострофиею моею *возвращуся*» могла говорить лишь о возвращении в Москву. Следовательно, Дилецкий, прежде чем отправиться в Смоленск, жил в Москве¹⁸. К этому времени Дилецкий успел зарекомендовать себя как музыкант-теоретик, если Литвинов поручает ему написать новый, сокращенный, вариант «Граматики».

Дилецкий исполнил это поручение с некоторым отступлением от первоначального намерения — обещал «в малом положении написать, здесь же на части продолжих». Так сложилась «смоленская» редакция «Музыкальной грамматики».

Фраза посвящения «в сохранение себя под кров твой служебне вручающе» говорит о служебном подчинении Дилецкого Литвинову. Следует ли из этого, что Дилецкий, как и Литвинов, находился на государственной службе? Для положительного ответа на этот вопрос оснований пока нет. Во время пребывания Дилецкого в Смоленске (1677—1678) Литвинов служил в Поместном приказе (1678—1680), и, мо-

¹⁶ ЦГАДА, ф. 210. Столбцы Приказного стола, № 2413. Последние документы этого дела в 1700 году писались уже от имени сына Литвинова, Константина; отец к этому времени, видимо, умер.

¹⁷ Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики Москвы, ч. 2. М., 1891, стб. 655.

¹⁸ Об этом же можно заключить и из того факта, что во второй (смоленской) редакции он упоминает произведения И. Календы, служившего в государевых певчих дьяках со второй половины 1650-х до начала 1670-х годов: Дилецкий их мог узнать только находясь в Москве, — вряд ли они были известны за ее пределами.

жет быть, изыскания в архиве этого и других Приказов впоследствии позволят найти материалы о Дилецком.

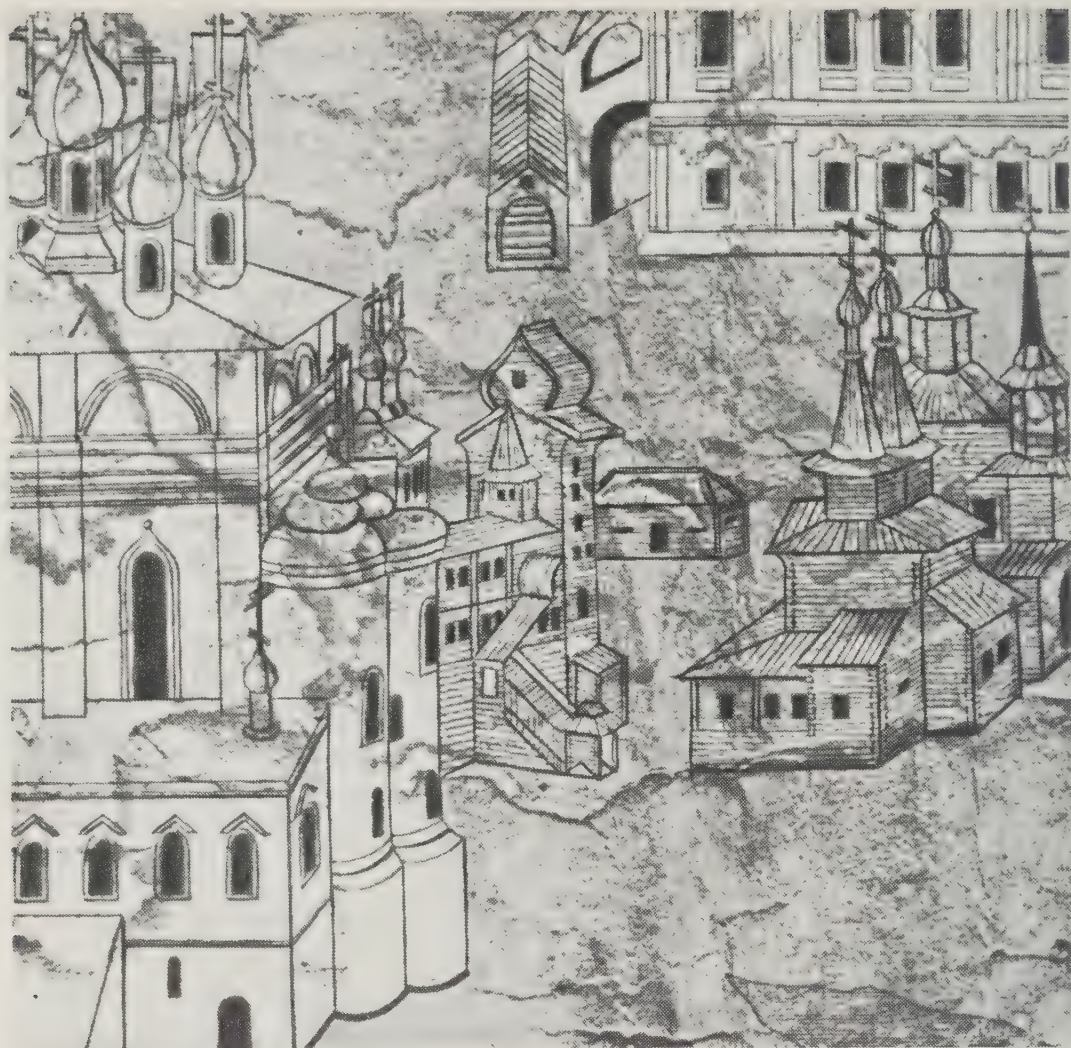
Исследователь истории народного образования в Смоленской губернии М. В. Аксенов, о труде которого выше упоминалось, используя выдержки, приведенные в статье Металлова, «с достаточною долею уверенности» полагает, что Дилецкий был учителем пения, дидакалом «какой-либо школы и скорее всего архиерейской, находившейся при Троицком монастыре, резиденции Смоленских архиепископов и митрополитов»¹⁹. Как отмечает Аксенов, архивы Троицкого монастыря сгорели²⁰, а потому не удастся установить истинность его предположений.

Связи Дилецкого с Григорием Дмитриевичем Строгановым (1656—1715) — «именитым человеком» (официальный титул, узаконенный в царских грамотах) пока еще мало исследованы. Все, что мы о них знаем, содержится только в словах предисловия-посвящения перевода «Грамматики», преподнесенного Дилецким Строганову в 1679 году. Укажем на следующие фразы: «Высочайшему господину сию книжицу напишю» (с. 6 публикуемого Памятника); «и мене, смиренного раба, господским си возваши повелением, указал ми еси (доволно ти будет и других научити) сию грамматикию яже о мусикии, воспети паче нежели писати, понеже вся тростию пишется, пением же вконец совершается (то есть теория нужна для сочинения и исполнения музыки. — *Вл. П.*). Юже и начинаю писати, писавый ю прежде в Вилне, наук свободных учащися, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских, яже о мусикии, в ней же известно и совершенно изъявляю мусикии художество и поучаю в ней о по азе, но о по азе глаголю: не о сем, иже букварь аз, но се о по азе, от многих даже до единого и от единого даже до многих мусикии числ и обучений, иже есть не токмо пети, но и творити пения» (Памятник, с. 8—9).

Из этих слов явствует, что Строганов указал Дилецкому на необходимость создания руководства по музыкальной композиции, которое способствовало бы обогащению худо-

¹⁹ Аксенов М. В. Очерки из истории народного просвещения в Смоленском крае с древнейших времен до начала XIX столетия, с. 132. Некоторые сведения о деятельности Дилецкого в Смоленске и ее значении приводятся в статье: Протопопов Вл. К 300-летию «Мусикийской грамматики» Николая Дилецкого. — «Советская музыка», 1978, № 1.

²⁰ Аксенов М. В. Очерки из истории народного просвещения..., с. 142.



Палаты Строгановых в Сольвычегодске XVI в.

жественного репертуара хоровых коллективов («пением же вконец совершается»). Дилецкий принял это как основу своей «Грамматики» и подчеркивал: он пишет не букварь («аз»), но о том, что изучается после букваря («по азе»), то есть теоретический труд о сочинении музыки («... не токмо пети, но и творити пения»). Слова Дилецкого «совершенно изъявляю мусикии художество», возможно, скрыто намекают на то, что перевод полной «Грамматики» (виленская редакция) следует отличать от сокращенного изложения второй редакции, выполненного в Смоленске по поручению Литвинова.

Материалом для своего труда Дилецкий избирает произведения отечественных и иностранных композиторов, а также музыкально-теоретические руководства на латинском языке.

Только в предисловии-посвящении указаны эти источники, во всех других текстах Дилецкого они не упоминаются. Видимо, тут, передавая перевод «Грамматики» Строганову, Дилецкий стремился показать ему полноту и обоснованность своего труда. Ссылка на латинские теоретические работы говорит как об объективности и достоверности научных положений Дилецкого, так и о возможных симпатиях Строганова к латинствующей партии (С. Полоцкий, С. Медведев).

По цитированным словам предисловия, «Грамматика» первоначально была написана еще в период обучения Дилецкого в Виленской иезуитской академии. Когда это было — пока не установлено, вероятно, до 1675 года, так как в этом году вышла в свет «Тога злота», на титульном листе которой ее автор — Миколай Дилецкий — именуется «Академиком виленским», то есть окончившим ее курс²¹.

Выше уже приводилось мнение советского историка А. А. Введенского о работе Дилецкого регентом в хоре Строганова с 1675 года²². Если эта дата верна, тогда, вероятно, инициатива Строганова распространялась только на осуществление перевода написанной по-польски в Вильно «Грамматики». Однако загадкой биографии Дилецкого все-таки остается то — каким образом он, находясь на службе у Строганова, был и в подчинении дьяка Литвинова?

Возможность пребывания Дилецкого регентом хора Строганова отвергать нельзя. Строгановы имели очень хорошие хоры в Пермском крае и в Москве, в них входили и певчие-киевляне²³. Введенский пишет в цитированном труде, что Строгановы «заводили целые хоры голосистых вспеваков»; «вероятно, эти хоры и спеваки и сложились на стародавней традиции и музыкальной культуре с XVI века»²⁴.

²¹ В. Л. Гошовский и И. А. Дурнев считают Дилецкого окончившим только гуманитарное отделение виленской академии, что, видимо, так и было («наук свободных учащиеся»). Этого, вероятно, было достаточно, чтоб именоваться «академиком», учащиеся именовались «studiosus».

²² Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках. — «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4, с. 95.

²³ Ю. В. Келдыш, основываясь на статье в «Русском биографическом словаре» (т. 18, Спб., 1909, с. 502—503), пишет, что Дилецкий был регентом нижегородского хора Строганова («Советская музыка», 1968, № 9, с. 107). Об этом хоре нам ничего не известно. Хоры были у Строганова в Москве и в пермских владениях. «Строгановская церковь» в Нижнем Новгороде (Горьком) была построена в 1719 году, после смерти Г. Д. Строганова.

²⁴ Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках. — «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4, с. 77, 82.

О распространении у Строгановых в Усолье церковного пения говорят подлинные исторические документы. Там сложился особый местный распев — «усольский». В Усолье пение пропагандировали Стефан Голыш и его ученик поп Иван Трофимов, сын Лукошков (Лукошко). Их имена содержатся в известном «Предисловии», опубликованном В. М. Ундольским в 1846 году и находящемся в рукописи 1666—1667 года: «Стефан Голыш... ходил по градом и учил Усольскую страну и у Строгановых учил Ивана по прозвищу Лукошка, а во иноцех был Исаия. И мастер его Стефан Голыш много знаменного пения распел. А после его ученик его Исаия тот вельми знаменного пения распространил и наполнил»²⁵. Упоминания о Лукошкове находим и в других исторических материалах XVI века²⁶. К началу XVII века относится нотная крюковая книга распевов Лукошкова, подаренная в церковь Благовещения Соли Вычегодской, вероятно, им самим, в бытность его уже архимандритом Рождественского монастыря города Владимира²⁷.

В 1627 году была составлена опись нотной библиотеки Максима Максимовича Строганова, насчитывавшей 105 тетрадей певческих произведений. «Здесь перед нами с исчерпывающей полнотой подобранный круг обиходного церковного пения. Разнообразные сборники, писанные разной манерой крюкового нотного письма, наличие повторных экземпляров показывает нам, что собиратель такой обширной и разнообразной «певчей» литературы едва ли и не был большим любителем церковного пения»²⁸.

К сожалению, от этой библиотеки до нас ничего не дошло, как неизвестна нам и сама опись ее, бывшая в руках Вве-

²⁵ Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. Приложения, с. 22.

²⁶ См.: Савваитов П. И. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор.— Памятники древней письменности, т. LXI. Спб., 1886. Здесь в описи 1579 года имеются такие записи: «Чаша ценинная, белая, коробчатая. Положение попа Ивана Трофимова сына Лукошкова» («В Литовский приход погибла»); «...в мешке запись мировая с крестьяны с околгородными Ивана попа Лукошкова» (с. 77, 83).

²⁷ См.: Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, отд. III, ч. 2. М., 1917, с. 409. Грамоту 1616 года с упоминанием Исаии (Лукошко) см. в кн.: Востоков А. Х. Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея. Спб., 1842, с. 86. Лукошков умер ок. 1621 года (Строев П. М. Списки иерархов и настоятелей монастырей. Спб., 1877, с. 662).

²⁸ Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках.— «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4, с. 82.

денского пятьдесят лет назад. Поэтому мы не можем установить — были ли там многоголосные произведения или только одноголосные? Если бы обнаружилось, что уже тогда, в 20-х годах XVII века, в строгановской нотной библиотеке находились партии многоголосных сочинений, то это отодвинуло бы возникновение в России практики партесного стиля на две — три четверти века, нежели теперь считается. В настоящее время самый ранний памятник, содержащий партесное многоголосие, датируется 1638 годом — это один из супрасльских ирмологионов, находящийся ныне в Вильнюсе²⁹.

В отделе рукописей и старопечатных изданий ГИМ находится комплект хоровых партесных произведений, принадлежавший соликамскому Свято-Троицкому монастырю и датируемый концом XVII века. Хотя эти рукописи и не были собственностью Строгановых, они могут характеризовать хоровую культуру тех мест. Напомним, что в Соли Камской находился один из центров распространения «Грамматики» Дилецкого — отсюда вышли два из известных ее списков.

В приведенном ниже отрывке «Херувимской» исключительно развиты, виртуозны распевы нижних голосов — экскелентованных басов:

518

Дисканты

Альты

Тенора

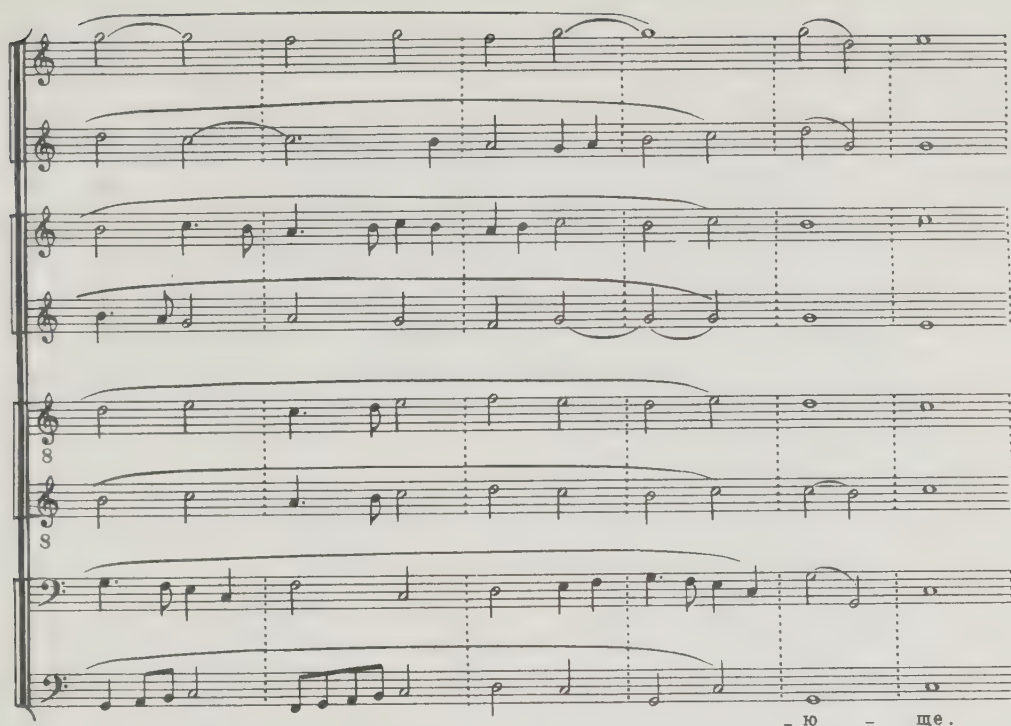
Басы

И - же хе - ру - ви

²⁹ См.: Библиотека Академии наук Литовской ССР, ф. 19, № 116, л. 32.

мы, тай

но обра-зу



Все входящие в сборник произведения анонимны и, возможно, их авторами были местные композиторы³⁰.

О хорах Строгановых в их пермских владениях и на московском дворе сохранились интересные документы конца XVII века, которые мы воспроизводим.

В архиве Строгановых находим пересказ царской грамоты 1689 года: «Грамотою 7197 [1689] года Апреля 9 от Царей и Великих Князей Иоанна Алексеевича, Петра Алексеевича и Великой Государыни Царевны Софии Алексеевны имени-т[ому] человеку Григорию Димитриевичу Строганову предписывалось, что как им Государям известно, что у него Строганова есть Киевского пения спеваки, то прислал бы из них в Москву двух лучших басистов и двух же самых лучших альтистов, и за сие ожидал бы милости»³¹.

³⁰ А. А. Введенский называет, например, одного из таких композиторов второй половины XVII века — Феоктиста, инок Студийской обители (*Введенский А. А. Библиотека и архив Строгановых в XVI—XVII веках. — «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4, с. 93*).

³¹ ЦГАДА, ф. 365. Дела Строгановых, д. 281/290, л. 184. В книге «Пермский край», ч. 3 (Пермь, 1895, с. 165) — дата этой грамоты другая: 1 апреля 1689 года. Вероятно, такое расхождение объясняется тем, что одна дата фиксирует день написания, а другая — день получения грамоты на месте.

Эта грамота была отправлена в Пермские владения Строгановых и оттуда были присланы четыре певца, о чем узнаем из другой царской грамоты, от 21 июня того же, 1689, года. «Писал ты к нам Великим государям и прислал певаков, которые у тебя жили, басистых дву человек: Дмитрея Федорова сына Трущенко, Лукьяна Савельева сына Новоселецкого да тенористых Тихона Яковлева, Федора Семенова сына Казаченко»; «те присланные певаки в Новгородской приказ приняты и мы Великие государи за твою присылку тебя именитого человека Григорья Дмитриевича жалуем, милостиво похваляем и как к тебе ся наша Великих Государей грамота придет и ты б имянитый человек о том нашу Великих государей милость к себе знал»³².

Действительно, басы Дмитрий Трущенко и Лукьян Новоселецкий были зачислены в состав государевых певчих дьяков³³, судьба же двух остальных певцов пока еще нам неизвестна.

Хор Строгановых в Москве сформировался, видимо, тогда, когда сюда переместился центр их деятельности — во второй половине XVII века. Интересна челобитная Г. Д. Строганова от 25 июня 1693 года «о беглых из дому его трех малороссийских певчих и о даче ему об оном сыскной памяти и пристава для поимки»³⁴. Суть дела сводилась к следующему.

Строгановым были взяты на два года певчие «Василко да Феско да Юсикъ за порукою по них из Киева Межигорского монастыря наместник иеромонах Иродион» и на полтора года певчий украинец «Ефимко тенористой». Далее в челобитной Строганов пишет, что певчие эти, пользуясь его отсутствием «на московском дворишке», «незнамо по чьему подговору бежали и одинъ из них ныне Василко в приказе Малая Росии сказал, что как они сошли з двора моего и на улице товарищей его побрали незнамо какие люди на извошцавъ, а он де ушел на малороссийское подворье». Всем бежавшим певчим Строганов, по словам челобитной, справил верхнюю и нижнюю одежду, обувь, платил деньгами, что, по его определению, составило сумму в 90 рублей — весьма значительную по тем временам. Возможно, условия работы у Строганова певцам показались обременительными.

³² Цит. по статье: Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII веках. — «Север», Вологда, 1923, кн. 3/4, с. 95; в кн.: Пермский край, ч. 3 — дата грамоты 27 июня 1689 года.

³³ ЦГАДА, ф. 396, книга окладная певческая 198 [1690] года, № 132.

³⁴ Там же, ф. 365, д. 1.



Медальон с портретом Петра I,
подаренный им Г. Д. Строганову в 1714 г.

Предисловие-посвящение «Грамматики» Дилецкого отзывается о Г. Д. Строганове как о человеке добром и приветливом, принимающем странников и дающем им пищу и кров (Памятник, с. 5). Там же говорится и о его организаторской деятельности: «Недоволне (недостаточно.— *Вл. П.*) ти самому имя его воспеванием сердца и устен славословити, уязвлен его любовью и иных многих собираеши и созываеши поюще песнь моисеову» (Памятник, с. 8). Тут, видимо, скрыто указание на то, что Дилецкий был приглашен в хор Строганова.

Пока мы не имеем других сведений об участии Г. Д. Строганова в музыкальной жизни России, но и приведенное говорит о его особом интересе к хоровому пению. Вероятно, Строганов тоже пел в хоре: «Недостаточно было тебе самому петь»,— говорит о нем Дилецкий. Вполне возможно, что Строганов владел нотной грамотой и потому заботился о ее распространении. Напомним, что Е. Болховитинов называет его «покровителем искусств».

С молодых лет Г. Д. Строганов уже был очень деятелен в хозяйственном и общественном отношениях. В 1673 году он на пасху поднес царю Алексею золотые³⁵, то есть уже был вхож в царские хоромы, хотя был семнадцатилетним юношей. Ряд царских грамот последующего времени подтверждает права Г. Д. Строганова на солевые разработки и прочие угодья и владения. Он вскоре сосредоточил в своих руках все, что принадлежало его родственникам, и стал одним из богатейших людей в России. Царская казна не раз обращалась к Строганову за деньгами. Петр I очень ценил предприимчивость Г. Д. Строганова и оказывал ему знаки внимания. Публикуемый портрет Петра I был подарен Строганову самим императором³⁶.

Поиски в архивах Строгановых материалов о связях Г. Д. Строганова с Дилецким пока не дали никаких результатов. Единственным авторитетным документом остается Предисловие-посвящение «Грамматики» Строганову, впервые публикуемое в настоящем издании в составе Памятника. Надеемся, что последующие исследователи окажутся счастливее в своих разысканиях.

³⁵ См.: Строев П. М. Выходы государей царей и великих князей Михаила Феодоровича, Алексия Михайловича и Феодора Алексеевича, всея Руси самодержцев (с 1632 по 1682 год). М., 1844, с. 573, указатель, с. 93. Тут Григорий Строганов представлял, видимо, от своей семьи вместо отца, Дмитрия Андреевича, умершего в том же, 1673, году.

³⁶ Устрялов Н. Г. Строгановы — именитые люди. Спб., 1842.

Близость Дилецкого с Иоанникием Трофимовичем Кореневым³⁷ подтверждается не только соединением их трудов в конволютных рукописных экземплярах, но и указанием на одной очень ранней рукописи «Грамматики», что Дилецкий работал «во 187 (1679) году в дому диакона Аникия Трофимова сына Коренева»³⁸.

Рушатся предположения прежних исследователей о том, как считали одни, что Дилецкий «исправил труд диакона Коренева» (Сахаров) и предпослал его своей «Грамматике», или, как думали другие, что Коренев отредактировал «Грамматику» Дилецкого (Финдейзен) и присоединил к ней собственный трактат. Не имеют оснований и новейшие утверждения, что автором трактата был не Коренев, а какой-то неведомый киевский ученый третьей четверти XVII века (Цалай-Якименко).

На самом деле оба замечательных музыканта — Коренев и Дилецкий — трудились в содружестве, каждый выполнял ту работу и функцию в пропаганде музыкального искусства, которая соответствовала его знаниям и склонностям. Коренев разрабатывал общеэстетические вопросы, Дилецкий создавал теоретико-практическое руководство, необходимое исполнителям и композиторам.

Содружество Коренева и Дилецкого не ограничилось совместной деятельностью в теоретическом направлении — они занимались также развитием жанра кантов.

Коренев тяготел к литературным формам творчества — в его трактат входят вирши с акростихом (краегранесием) «Диакон Иоаникий Трофимов сын Коренев»³⁹, вероятно, он же переложил в вирши псалом 60 с акростихом «Диякон Аникий»⁴⁰. Может быть, и вирши кресту, входящие в «Грамматику», тоже написаны Кореневым (см. коммент. 1).

О Кореневе, как и о многих деятелях русской культуры изучаемого времени, мы не располагаем сколько-нибудь

³⁷ Сам Коренев именовал себя иногда сокращенно — Аникием — так в его акростихах и в подлинных автографах (расписках). В нашей литературе иногда встречаются искажения имени Коренева — его называют Иоанном и даже Иваном и Иоакимом («Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков», с. 104). Уничижительное от имени Аникий будет Аниска или Аника.

³⁸ ГИМ, собр. Барсова, № 1340, л. 59. Факсимиле из этой рукописи см. на с. VIII и IX.

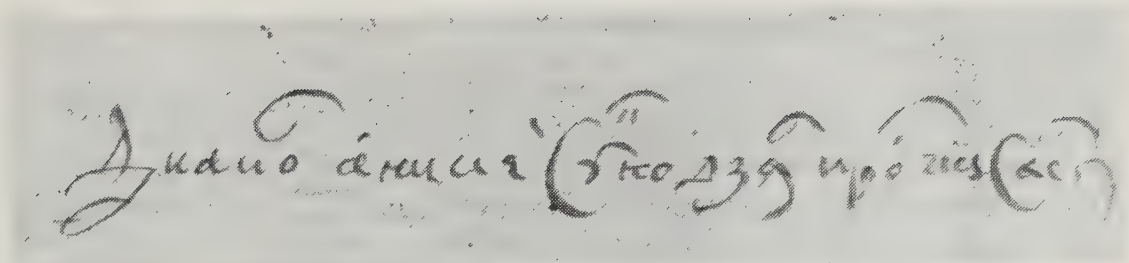
³⁹ Печатное издание 1910 года, с. 5—6.

⁴⁰ См.: Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. — Ученые записки Моск. гос. заочн. пединститута, т. 1. М., 1958.

Прошло то рт 12^я марта
 в 12^ю Пожелобитно и Пьяны
 не запомнѣшахъ. Убо
 наущена дано мнѣ сирѣ
 Алаанда Соборъ урѣн (сирѣ
 ния сирѣ это дне мнѣ сирѣ
 Насвѣя Промонидъ Асѣло попу
 матаво Попу Хрихъ подъ Тѣвѣ
 Убо попу Аннидо Убо попу Иванъ,
 И да не мнѣ сирѣ сирѣ По
 ашина Сина а сирѣ По 91
 а мѣ По 2 ашинъ, 1

Выпись из указа о выдаче жалованья разным людям, в том числе Аникию (Иоанникию Кореневу), 1673 г.

(публикуется впервые)



Автограф Иоанникия Коренева, 1673 г.
(публикуется впервые)

обширными биографическими сведениями. Дата его рождения неизвестна; дата смерти устанавливается предположительно — 1680 или 1681 год — на основании того, что в заглавии «Грамматики» в рукописи 1681 года его имя указано в прошедшем времени: «... что служил ... в соборе Стретення»⁴¹.

По материалам Оружейной палаты Московского Кремля (ЦГАДА, ф. 396, № 542 и 543) нами было установлено, что в числе служителей Сретенского собора в Кремле значился дьячок Аниска (1666 год); через несколько лет это имя исчезает из списков причта, но появляется диакон Аникий (1672 год) — это несомненно Иоанникий Коренев⁴². В 1682 году состав соборного причта изменился, и диакона Аникия там уже нет⁴³. Вероятно, как выше и предположено, к этому времени он умер. Вот и все, что известно по документам из биографии Коренева.

Коренев был человеком начитанным. В его трактате, о котором мы говорим ниже, кроме ссылок на Ветхий и Новый завет встречаем имена, а иногда и выдержки из трудов, со ссылкой на определенные издания античных и средневековых авторов: Пифагора, Аристотеля, Иоанна Дамаскина, Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Федора Студита, Кирилла Александрийского, Ефрема Сирина и многих других; из русских деятелей упомянут и процитирован Максим Грек. Пока для нас неясны все источники, которыми пользовался Коренев, но большинство уже извест-

⁴¹ См. факсимиле из этой рукописи на с. XII настоящего издания.

⁴² См.: Протопопов Вл. В. Музыка петровского времени о победе под Полтавой. — Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973, с. 235.

⁴³ ЦГАДА, ф. 396. Книга окладная 190 [1682] года, № 544, л. 35; Столбцы Оружейной палаты, оп. 1, ч. 13, № 20558, л. 17.

ны: это издания, выпущенные в Москве и Киеве, в частности предисловие к «Грамматике» М. Смотрицкого (М., 1648).

Основным делом жизни Коренева был его трактат, в некоторых рукописях озаглавленный так: «О пении божественном по чину мусикийских согласий». Содержание его охватывает общеэстетическую и теоретическую стороны музыкального искусства. Анализ трактата — тема специального исследования, и потому входить в подробности здесь мы не станем, коснувшись лишь вопроса об авторстве Коренева.

Печатное издание 1910 года, куда входит трактат Коренева, не дает ему самостоятельного названия, так как в рукописи 1681 года, по которой производилась публикация, утрачен лист с заглавием, в оглавлении же он обозначен так: «Предисловие о мусикии одушевленной и бездушной и о тристрочном и демественном пении — глава 2, лист 7»⁴⁴ Предшествующая, первая, глава рукописи — это введение: «Глагол ко читателю и вирши ко учащимся» и «О пении разных знамен»; завершается введение вновь обращением к читателю: «Ты же веси (знаешь.— Вл. П.), правоверный читателю...» и т. д.⁴⁵

Выше уже говорилось, что в последние годы А. С. Цалай-Якименко выдвинула версию о том, что Кореневу принадлежит только первая глава из текста рукописи 1681 года — «Глагол ко читателю», автор же второй — «Предисловие о мусикии», по тексту совпадающей с рукописями под названием «О пении божественном по чину мусикийских согласий», кто-то из киевских ученых третьей четверти XVII века⁴⁶.

В ошибочном приписывании авторства трактата Кореневу повинен будто бы С. В. Смоленский, подготовивший печатное издание 1910 года. Однако указание на Коренева сделано не Смоленским, как пишет Цалай-Якименко, а содержится в тексте рукописи, где говорится так: «Сия книга мусикия

⁴⁴ Печатное издание 1910 года, с. 1.

⁴⁵ Там же, с. 8. Этим абзацем логично заканчивается в рукописи первая глава, что ясно из графического расположения текста треугольником с обращенной вниз вершиной (л. 5 об.).

⁴⁶ Цалай-Якименко А. С. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого.— В кн.: *Musica Antiqua*. II. *Acta scientifica*, с. 350 (примеч. 6) и с. 361; она же: «Повість о пінії мусикійськом» — видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки (середина XVII століття).— В кн.: *Українське музикознавство*, 11. Київ, 1976. Положения этой статьи оспорены в Письмах в редакцию журнала «Советская музыка» редколлегии серии «Памятники русского музыкального искусства» (1977, № 9) и Ю. В. Келдыша (1978, № 3).

написася первое — с писем древних доброписцев, второе — изысканием диакона Иоаникия Трофимова сына Коренева, что служил у великого государя на сенях в соборе Стретения господня. Последиже совершися Николаем Павловым сыном Дилецким лета 7189 (1681) мая в 30 день»⁴⁷. Разметка рукописи на три главы точно соответствует этому заглавию: третья глава — это «Грамматика» Дилецкого⁴⁸, вторая же должна, следовательно, принадлежать Кореневу. Искать другого автора при подобном прямом указании рукописи нецелесообразно.

Остается вопрос о первой главе — кто такие «древние доброписцы»? Тут помещены вирши с акростихом Коренева, есть указание о «тщавшемся в сем деле», то есть все о том же Кореневе, таким образом и эта глава — его творение. Ссылка на «доброписцев» сделана для придания авторитетности труду Коренева, где действительно много цитат и заимствований из Библии и отцов церкви, а кроме того, из московских изданий «Грамматики» М. Смотрицкого (М., 1648) и «Книги о вере» (М., 1648). Такое указание было существенным в условиях XVII века.

В ряде старых рукописей трактата Коренева «Глагола ко читателю» нет, и он соответствует второму разделу рукописи 1681 года и печатного издания 1910 года⁴⁹ и в этом виде озаглавлен так: «О пении божественном по чину мусикийских согласий».

Сравнивая рукописи с таким названием, замечаем в нем расхождение текста:

Рукопись ГПБ, Q.I. № 1101, л. 95: «О пении божественном по чину мусикийских согласии состроенном, ради благочиния церковного. От любомудрых художников и хитрец составленном».

Рукопись ГБЛ, ф. 173, № 116, л. 1: «Книга, глаголемая мусикия, изданная прежде в царствующем граде Москве. О пении божественном ради благочиния церковного от любомудрых художников».

Эта последняя рукопись датирует трактат 1671 годом и указывает, как видим, на вариант, прежде изданный в Моск-

⁴⁷ Факсимиле заглавия см. на с. XII настоящего издания.

⁴⁸ См. факсимиле л. 71 об. рукописи на с. 59 печатного издания 1910 года.

⁴⁹ Как уже говорилось, начальный лист этого раздела в рукописи утерян, а потому соответствие начинается с продолжающейся фразы «путь словес его соблази ему есть» (печатное издание 1910 года, с. 8).

ве («изданный» — тут, как и вообще в XVII веке, значит «написанный», «составленный»)⁵⁰. Вернее всего речь идет о варианте трактата, представленном в рукописи ГПБ (Q.I. № 1101), где нет указания на «прежнее издание» — он и должен считаться *первоначальным, написанным в Москве*. Этим опровергаются предположения об авторстве неизвестного киевского ученого и новой датировке трактата, выдвинутые А. С. Цалай-Якименко в ряде ее работ.

Принадлежность трактата перу русского музыканта ясно вытекает и из ряда важных деталей текста, как-то: рассказа о борьбе с католичеством в «Малой России» (термин, вошедший в Москву в употребление с «Служебником» 1655 года), ссылок на исправление книг, предпринятое Никоном и осуществлявшееся в Москве, слов «в нашей земли Российстей», «зде в Велицей России» и т. д.⁵¹.

Согласованность работы Коренева и Дилецкого, отмеченная в названиях рукописей, отразилась на объяснении ладовой системы. Поставив вопрос: «Кии суть те клявиши и что им имена и образы?», Коренев отвечал на него так:

«Сии суть имена и образы их: це; еф; ге, ими же всякое пение исполняется: прикладом \flat и \sharp . А что в прежних мусикиях написано: двадесять правил, что называют гамма-ут и протчее, иже назваша клявишами, и что написано два абецадла, седм дулярных и седм бемулярных, также называют клявиши, преже двадесят и последи чetyренадесят,— и то есть не клявиши. Абецадла, сиречь буквари, их же узриши впереди книги сея, что превел с польского языка на словенский житель града Киева Николай Дилецкий, во 187 [1679] году»⁵².

⁵⁰ А. С. Цалай-Якименко в работе «Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого» слово «прежде» из названия этой рукописи ставит в кавычки, опуская продолжение — «в царствующем граде Москве», и получается, что трактат написан прежде... на Украине (см.: *Musica Antiqua. II. Acta scientifica*, с. 350, примеч. 6), поскольку перед тем шла речь об украинском ученом.

⁵¹ Печатное издание 1910 года, с. 32, 25, 44.

⁵² Там же, с. 53. Перевод: «Названия и рисунок их следующие: *це*, *еф*, *ге*, они употребляются при записи любой музыки с добавлением \flat и \sharp . То, что написано в прежних руководствах по музыке о двадцати правилах, обозначаемых как гамма-ут и т. д. и тоже названных ключами, и что написаны два букваря, семь простых (без знаков) и семь бемольных, тоже названных ключами, сначала двадцать, а затем чetyренадцать,— но то не ключи. Буквари найдешь далее в этой книге, которую перевел с польского языка на славянский житель города Киева Николай Дилецкий в 1679 году».

Здесь содержится не только критика прежней практики нотописания, но и дано косвенное указание на время составления нового варианта предисловия — после 1679 года, иначе было бы сказано: «... что превел... Дилецкий в нынешнем году»⁵³. Таким образом подтверждается дата, имеющаяся на титульном листе. Это важно установить, потому что рукопись 1681 года составлялась, по-видимому, не Кореневым и не Дилецким.

Критические замечания о старой практике нотописания сводятся в приведенной цитате к следующему: а) все ноты прежде толковались как «гамма-ут», то есть были рассчитаны на чистую диатонику, без применения диезов и бемолей (отклонений) и б) алфавита (буквари — *польск.*) неверно называли ключами (клявишами).

Устаревшие руководства, по рекомендации Коренева, должны быть заменены правильными, составленными киевлянином Дилецким⁵⁴.

«Грамматика» Дилецкого помещалась тут же, служа продолжением трактата. И Дилецкий отвечает на рекомендацию Коренева, излагая в параграфе «О писмах, или словах основательных» систему сольмизации, пригодную для произведений в тональностях с ключевыми и случайными знаками альтерации.

Разбирая содержание этого параграфа по печатному изданию 1910 года, видим, что оно тоже полемично и направлено Дилецким против старых «мусикий», то есть азбук, признававших только гамму-ут: «Много сицевых есть,— читаем здесь,— иже древних держатся букварей мусикийских и по оных сице поют. И се превратно... глаголют в жестокосердии буе мудрецы — бысть моя злая буквари мусикийския». «Па-

⁵³ Непонятно, каким образом, утверждая, что трактат принадлежит украинскому предшественнику Дилецкого, А. С. Цалай-Якименко не замечает этого упоминания имени Дилецкого в варианте 1681 года. Выходит, что «предшественник» знал Дилецкого и ссылаясь на его работу (!).

⁵⁴ Как ни странно, но эти слова (и, следовательно, весь заключительный раздел трактата) иногда атрибутировались к самому Дилецкому — Металловым, в наше время А. Я. Шреер-Ткаченко (см.: Развитие украинской музыки в XVI—XVIII веках.— В кн.: *Musica Antiqua Europae orientalis*. Bydgoszcz, 1966. Acta scientifica, Congressus I, s. 510) и другими музыковедами. Ошибка Металлова понятна — в описанной им рукописи, сравнительно поздней (1705—1711 годы) и включавшей небольшую часть трактата Коренева, имя его не упомянуто, сравнений с другими он не предпринимал. Но со времени печатного издания 1910 года, когда появилась возможность сопоставления с полным текстом трактата, такая ошибка мало объяснима.

ки глаголю о новом исправлении мусикии: где было в ветхом *гамма ут*, последи же исправлено *гамма соль ут*. Но обаче срам тебе есть учиться. Да не будет ти срама учиться, и сего дея не буди неистов: понеже несть срама поучатися, но срам есть не разумети ничесоже»⁵⁵.

Из этого вытекает, что согласованность работы Дилецкого и Коренева была полной. Необходимость разъяснения сольмизационной системы при развившейся практике введения знаков альтерации существовала в условиях московской певческой культуры того времени, и они его осуществляли.

Трактат Коренева и «Грамматика» Дилецкого в своих эстетических положениях очень близки теоретическим работам по живописи (иконописи) тех же десятилетий XVII века. Таковы Грамота, написанная от имени трех патриархов (Паисия, Макария, Иоасафа) в 1668 году, приписываемое Симону Ушакову «Слово к люботщательному иконного писания», трактат о живописи изографа Иосифа Владимировича⁵⁶. Любопытно, что в 1667 году во время пребывания в Москве восточных патриархов Паисия и Макария к ним обращались и ревнители партесного пения с просьбой разрешить их сомнения: возможно ли вводить этот вид пения?⁵⁷ В русской художественной культуре протекали общие процессы обмирщения, это и вело к родственным результатам: большей жизненности, связи с бытовым искусством.

Как отмечает искусствовед Ю. Н. Дмитриев, «одним из основных вопросов, поставленных в этих трудах (в трактатах об иконописи. — Вл. П.), был вопрос о происхождении искусства, точнее — художественной деятельности человека»⁵⁸.

⁵⁵ Печатное издание 1910 года, с. 62, 63. Перевод: «Много существует таких букварей, которые придерживаются старой системы, и по ним исполняют музыку. И это неправильно... невежды («буе мудрецы») в своем жестокосердии называют мои буквари неверными». «Опять говорю о новом исправлении музыкальных руководств: где в старом было *гамма-ут*, там теперь исправлено на *гамма-соль-ут*. Но тебе стыдно учиться. Пусть не будет тебе стыдно учиться, и ради этого не будь упорен, потому что не стыдно учиться, но стыдно ничего не понимать».

⁵⁶ Подробно об этих исторических документах см.: Дмитриев Ю. Н., Данилова И. Е. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. 4, под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1959, с. 41—54.

⁵⁷ См.: Преображенский А. В. Из первых лет партесного пения в Москве. — «Музыкальный современник», 1915, № 3. Патриархи одобрили партесное пение.

⁵⁸ Дмитриев Ю. Н., Данилова И. Е. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. 4, с. 43.

Точно так же этот вопрос волновал Коренева и Дилецкого. Последний в предисловии-посвящении «Грамматики» Строганову пишет, что начало музыки «есть сам вышний: един вливый Адаму помежду инными, яже суть вся от него, аки от первоначальной вины, мудрости»⁵⁹. И в грамоте патриархов сказано: «Если мы захотим разыскать начало этого славного искусства живописи, мы найдем, что первый художник есть сам бог»⁶⁰. Нас не должно удивлять такое совпадение — богословская фразеология была неотъемлемой в эстетических писаниях еще и в XVII веке. Важнее другое: теоретические сочинения по живописи и музыке сходны в своей опоре на бытующие жанры. Дилецкий в предисловии-посвящении приводит бытовой духовный кант «Седе Адам прямо рая» как пример горестного пения «первого человека». Иосиф Владимиров пишет о необходимости следовать жизненным образам в воссоздании ликов святых и «парсун». «Возникло иное, более реалистическое восприятие искусства», — так формулирует советский искусствовед общеэстетический вывод из трактата Иосифа Владимирова⁶¹.

И в защите западных веяний в живописи Владимиров близок Дилецкому. Последний без всякого стеснения признавал, что его «Грамматика» написана на основе изучения произведений как художников церкви православной, так и римской. И образцы из сочинений Календы и Замаревича, Мельчевского и Ружицкого, приводимые в «Грамматике», это подтверждают.

Неоднократные ссылки Дилецкого на инструментальную музыку, как на равную вокальной (хоровой), упоминания об органе, гусях, арфе, дуде вполне согласуются с тенденциями обмирщения искусства (звучание инструментов не допускалось в русской церкви).

И не случайно в рукописных книгах тех времен появляются изображения символа музыки в виде женской фигуры (музы) с инструментами вокруг.

Необходимо вкратце коснуться связей Дилецкого и с другими музыкантами его времени. Мы имеем в виду прежде всего Василия Титова (ок. 1650 — ок. 1715) — замечательно-

⁵⁹ См. публикуемый Памятник, с. 10. Перевод: «Начало музыки — сам вышний: он один дал ее Адаму между разными мудростями, ибо все от него как от первоначальной причины».

⁶⁰ Цит. по статье: Дмитриев Ю. Н., Данилова И. Е. Семнадцатый век и его культура. — В кн.: История русского искусства, т. 4, с. 43.

⁶¹ Там же, с. 54.

Василе Титовъ
иже въ Творе Давидовъ
иже въ Творе Давидовъ
иже въ Творе Давидовъ
иже въ Творе Давидовъ

Автограф Василия Титова, 1682 г.
(публикуется впервые)

го русского композитора и певца, двадцать лет прослужившего в хоре государевых певчих дьяков (1678—1698). Его имя впервые зафиксировано в исторических документах в 1678 году⁶². Он проявлял исключительную творческую активность, был создателем многочисленных, разных по жанру музыкальных произведений крупной и малой формы, от многоголосных «служб» и партесных концертов до трехголосных псалм⁶³.

Знакомство Титова и Дилецкого состоялось, вероятно, вскоре по возвращении последнего в Москву, в 1678 году, когда Титов вошел в состав певчих дьяков, а Дилецкий стал работать над новой редакцией «Грамматики» и делал перевод первой (виленской) редакции. В нотном тексте рукописного сборника кантов конца XVII века находим поправки и Дилецкого («справлена Дилецким») и Титова («справлено Васи-

⁶² ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 17440, л. 16.

⁶³ Творческая биография Титова прослежена автором этих строк в работах: 1) «Творения Василия Титова». — В кн.: Musica Antiqua. III. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1972, s. 847—871; 2) «Музыка петровского времени о победе под Полтавой». — В кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу, с. 228—246.

лием») ⁶⁴. В другом сборнике имеется кант с виршами и акростихом «Диякон Аникий» (Коренев). Таким образом, налицо содружество всех трех замечательных музыкантов, работавших над развитием нового для России жанра кантов. К этому же содруеству принадлежал, конечно, и составитель названного сборника — поэт и культурный деятель последней четверти века — Дамаскин. Он был тесно связан с Новым Иерусалимом и вышел из никоновской школы русских поэтов ⁶⁵.

Еще меньше чем о связях Дилецкого с Корневым и Титовым мы знаем о сферах общения его с монахом Тихоном Макариевским, автором «Ключа разумения» — руководства по переводу музыкальных произведений с крюковой системы на нотолинейную. Лишь одна фраза в Памятнике — «якоже рекох в тихоновской мусикии» (с. 203) — указывает на участие Дилецкого в работе Макариевского. И действительно, общения их не могло не быть, так как Макариевский и Дилецкий придерживались единой эстетической позиции: развитие партесной композиции и неразрывно с ней связанной нотолинейной формы записи было их целью.

К сожалению, не удастся пока установить местопребывание Тихона Макариевского в год завершения публикуемого Памятника (1679), откуда взята приведенная выше фраза о «тихоновской мусикии». Но, по-видимому, он жил или в Москве, или поблизости. Он был хорошо известен в правительственных кругах и по приказу Большого дворца был назначен келарем Савво-Сторожевского монастыря в Звенигороде, под Москвой, а вступил в эту должность 14 февраля 1680 года ⁶⁶. Из монастыря Тихон часто ездил в Москву по собственному почину и по указам властей, а в дальнейшем получил место патриаршего казначея ⁶⁷. Таким образом, возможность постоянного общения с Дилецким была налицо.

Любопытно, что рукопись «Грамматики» 1705—1711 годов, находящаяся в ГИМ (Син., № 777), включает восемь

⁶⁴ ГИМ, Музейское собрание, № 1743. Факсимиле с пометой «справлена Дилецким» см. на с. XI.

⁶⁵ Эту школу открыл и охарактеризовал в своих работах А. В. Позднеев. Из новейших работ назовем кн.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. М., 1973.

⁶⁶ ЦГАДА, ф. 1199, № 45. Запись по листам 2—25: «К сим описным книгам Савина монастыря келарь монах Тихон Макариевский руку приложил».

⁶⁷ См.: Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики Москвы, ч. 1, стб. 266.

стихотворений и последнее из них с акростихом «Трудился о сем монах Тихон Макариевский» — известные в литературе с 1846 года вирши из «Ключа разумения»⁶⁸. У нас нет оснований считать остальные семь стихотворений этой рукописи принадлежащими перу Макариевского или предполагать его участие в ее оформлении, но факт связывания «Грамматики» с именем Тихона отражает, вероятно, его общение в прошлом с Дилецким.

Мы вошли в круг культурных связей Дилецкого с русскими деятелями, сколь можно их теперь представить по нашим скудным историческим документам. Дальнейшие изыскания принесут несомненно много нового и интересного. Будем надеяться, что будет возможность полнее установить общение Дилецкого с деятелями украинской культуры XVII века.

ОБЩЕЕ СРАВНЕНИЕ РЕДАКЦИЙ «МУСИКИЙСКОЙ ГРАММАТИКИ»

На настоящем этапе изучения музыкально-теоретического наследия Дилецкого вполне отчетливо обозначается существование трех редакций «Грамматики», причем каждая из них имеет свои варианты¹.

Первая редакция написана в Вильно на польском языке и в оригинале неизвестна, имеется же лишь в переводе на книжный русский («славенский») язык, осуществленном са-

⁶⁸ Впервые эти вирши были опубликованы в кн.: Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России, с. 15; перепечатаны в кн.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 400—401. Неизменно прилагаемое Тихоном к себе и в документах о нем слово «монах» указывает, что Тихона нельзя отождествлять с архимандритом Тихоном, жившим тогда же. По-видимому, Макариевский не имел никакого сана.

¹ Необходимо определить понятия редакции и варианта «Грамматики». *Редакцией* мы будем называть совокупность текста рукописи, подчиненного определенным задачам в соответствии с общей концепцией и предназначением труда. Редакция предстает в *вариантах*, образующихся в результате тех или иных расхождений и разночтений в тексте, но согласующихся с концепцией данной редакции, как и с ее детальным планом.

Дилецкий делит «Грамматику» на *части* — этот термин мы сохраняем при анализе, когда нужно отметить *авторское членение* труда. Термин *раздел* будем применять для обозначения группы из нескольких частей, термин *параграф* — для обозначения небольших построений, входящих в часть (они в рукописях иногда выделяются особыми заголовками).

мим Дилецким в Москве в 1679 году. Как уже отмечалось выше, в предисловии-посвящении перевода Г. Д. Строганову Дилецкий сообщает, что «Грамматика» писалась им тогда, когда он занимался на факультете свободных наук виленской академии: «Писавый ю (ее, «Грамматику». — *Вл. П.*) прежде в Вилне, наук свободных учащегося». Таким образом, известны лишь русские варианты данной редакции. Мы располагаем и авторизованным списком (Памятник), и писцовыми.

Вторая редакция разработана в Смоленске в 1677 году, ранее перевода первой, по поручению дьяка Тимофея Дементяновича Литвинова. Оригинал, принадлежащий руке Дилецкого, неизвестен, и трудно предположить, что он будет найден. Эта редакция тоже имеет варианты. В нашем распоряжении несколько списков этой редакции, в частности прекрасно сохранившаяся копия (рукопись ЦГАДА), снятая в последние годы XVII или в первые годы XVIII века в Москве М. И. Арсеньевым, вероятно, учеником Славяно-греко-латинской академии, но в настоящее время неимеющая концевых листов. Другой вариант этой редакции представлен отрывками, опубликованными И. П. Сахаровым, и имеющимися списками середины XVIII века. Эти последние, возможно, подверглись со стороны писцов изменениям, касающимся, однако, лишь фразеологии, без исправления существа мысли.

Третья редакция, созданная в Москве, дошла до нас в нескольких вариантах в хорошо сохранившихся рукописях, но тоже не в виде автографа. Связь данной редакции с предшествующими подчеркнута в первом ее варианте указанием на то, что она является переводом с польского языка на славянский с оригинала, созданного в Смоленске в 1677 году. Этот вариант датируется 1679 годом, когда он был разработан Дилецким «в дому диакона Аникия Трофимова сына Коренева»². В варианте 1681 года этого указания уже нет (см. печатное издание 1910 года).

Третьей редакции «Грамматики» обычно предшествует трактат Коренева, о чем говорилось в предыдущей главе.

Предложенное деление редакций «Грамматики» отражает изменения в содержании «Грамматики». Как уже отмечалось еще И. П. Сахаровым, между ее редакциями имеется большая общность, не снимающая различий. Она заключается в строго проводимом членении на разделы, предназначав-

² ГИМ, собр. Барсова, № 1340, л. 59; см. выше описание этой рукописи.

шиеся для разных читателей: а) для певцов, которым даются элементарные теоретические сведения о музыке; б) для композиторов, которым предлагаются правила композиции и важные дополнительные сведения, а также для руководителей хоров, о чем можно судить по ряду советов в дополнительных сведениях. К разделу «а» относятся первые две части «Грамматики», к разделу «б» — остальные.

Деление на два раздела указано в тексте «Грамматики». Во второй редакции оно выражено в словах: «Грамматику мою... разделивше на двое прелагаю, сиречь на основательного и изобразительного... мусикиа». Ниже следует заголовок первого раздела (киноварью): «Первое мусикийского художества обучение»³. Соответственно при окончании первого раздела читаем: «Зде, уже совершивше ухищрения, яже бывают и обретаются в пении и употребляема бывают, нужнейшая, начинаю изобразительна мусикийска певца, или мусикии строителя»⁴. Это указание в тексте публикуемого Памятника изложено так: «Зде окончивши во пении совершенного певца, начинаем божиею помощию формального творца» (с. 32).

Таким образом, авторское разграничение разделов не подлежит сомнению. Оно фиксируется не во всех рукописях, но даже там, где его нет, общее строение «Грамматики» ему отвечает⁵.

Главнейшее содержание «Грамматики» отнесено в ее второй раздел, отведенный правилам композиции, которые группируются так: 1) гармонизация простейших, по преимуществу басовых, ходов с ритмически ровным восходящим или нисходящим движением; 2) то же с пунктирным ритмом; 3) способы начала композиции в мелодическом отношении (верхний голос). Во всех редакциях сохраняется эта группировка, хотя конкретная реализация ее и нотные образцы иногда варьиру-

³ Рукопись ЦГАДА, л. 1 об. Перевод: «Грамматику мою... разделивше надвое, то есть на основную и творческую части, предлагаю»; «Первоначальное обучение музыкальному искусству». На полях рукописи к слову «изобразительного» рукой писца помечен вариант: «изображающего».

⁴ Там же, л. 9 об. Перевод: «Здесь, окончив самые необходимые пояснения того, что встречается и употребляется в пении, начинаю творческую часть для строителя [композитора] музыки».

⁵ Предназначение первого раздела для первоначальной ступени музыкального обучения, видимо, обусловило то, что он получил распространение в рукописях в виде самостоятельного произведения. Таковы списки, которые находим в Государственном архиве Костромской области (ф. 558, оп. 2, № 583, л. 5—21), в архиве Ленинградского отделения Института истории АН СССР (ф. 238, оп. 1, № 256, л. 23 об — 35), в ГПБ (собрание А. А. Титова, № 3753, л. 246—266).

ются. Завершает «Граматику» обширное дополнение («О вещах забвенных»).

Кратко обобщая различия редакций, можно прийти к такому выводу: первая, виленская, редакция в ее переводном варианте является наиболее полной и имеет общетеоретический характер; вторая, сокращенная сравнительно с первой, сохраняет простейшие сведения для певцов в первом разделе, теорию композиции и краткое дополнение — во втором. Последняя редакция приспособливает эту сокращенную форму к нуждам и условиям московской музыкальной жизни, что вызвало расширение некоторых практических указаний.

Описанные различия в содержании, но отнюдь не количество частей в ее структуре, и позволяют установить существование самостоятельных редакций «Граматики». Рассмотрим этот вопрос.

В виленской редакции семь частей, в других же — по шести. Однако при ближайшем рассмотрении эта количественная сторона оказывается несущественной, потому что параграф «О согласующихся нотах» в виленской редакции составляет самостоятельную «часть третью», в последующих же редакциях под названием «О согласии писмен мусикийских» он входит в состав второй части⁶. Из-за этого количество частей тут уменьшается на единицу, и их общее число уже не семь, а шесть. Приводим сравнительную таблицу частей «Граматики» с их заглавиями⁷:

Первая редакция	Вторая редакция	Третья редакция
1. О мусикии	1. Что есть мусикиа	1. Что есть мусикия
2. О писменах основателных	2. О писменех основателных	2. О писмах, или о словах основателных
3. О конкорданциях, сиречь о согласующихся нотах	(сюда входит и параграф «О согласии писмен мусикийских»)	3. [Правила]
4. О творении	3. [Правила]	4. О противоточии
5. О контрапункте	4. [Противоточие]	5. О устроениях
6. О способствующих	5. [Способы]	6. О оставших речениях
7. О вещах забвенных	6. О оставших речениях	

⁶ Включая во вторую часть этот параграф, Дилецкий, видимо, решил, что сообщаемые в нем сведения полезны певцам в не меньшей степени, чем композиторам.

⁷ Заглавия частей взяты: в первой редакции — из текста Памятника (с. 15, 19, 33, 46, 80, 92, 99); во второй — из рукописи ЦГАДА (л. 1 об., 3 об., 16, 36, 42, 44 об.); в третьей — из печатного издания 1910 года (с. 60, 62, 93, 118, 125, 129). При отсутствии заглавий частей они условно поставлены в скобках.

Основные различия между редакциями заключаются, таким образом, не в количестве частей и даже не в подборе образцов, которые во многих случаях не совпадают, как это видно из комментариев к тексту Памятника, а в следующем:

1) в степени подробности и тщательности замечаний в последней части «Грамматики», что заметно при сравнении виленской (в переводе) редакции с двумя остальными;

2) в композиции и выборе теоретических вопросов, разработанных в каждой из редакций.

Сравним объем последней части во всех трех редакциях: в переводе виленской редакции он занимает 120 страниц (102—157; 169—233 в Памятнике) плюс текст утраченных шести листов (12 страниц) — итого 132 страницы; во второй редакции при малом формате рукописи — 63 страницы (л. 44 об. — 77); в третьей — 102 страницы (л. 134 об. — 185)⁸. Это внешнее выражение того текстового различия, которое существует между полной, виленской, редакцией и остальными в последней части труда. Сравнение их текстов может показать пути отбора сведений, необходимых музыканту-практику в XVII веке; вопросы общетеоретического характера из виленской редакции не перешли в сокращенные редакции.

Первая (виленская) редакция, которую мы называем полной, в русских рукописях имеет варианты, представленные публикуемым текстом Памятника и рукописями ГПБ (Q.XII. № 4) и ГИМ (Син., № 777). О различиях этих вариантов говорится в комментариях к Памятнику и описаниях названных рукописей. Отметим здесь, что, по-видимому, вариант в рукописи ГИМ (Син., № 777) самый поздний из всех ныне известных. Рукопись эта восходит к неизвестному нам оригиналу из строгановского собрания, находившегося в Соли Камской, и фиксирует ряд деталей о чтении нот до четырех знаков при ключе и другие изменения. Особенно важным представляется нам усиление полемического начала, что было вызвано, вероятно, критикой инакомыслящих. Концентрированное выражение это нашло в следующей формулировке:

«Уже бы тебе недостойно бы было что и что и глаголати с невеждою сицевым, иже разумеет Ангел, не разумеет же и чюжд сего под титлою Аггль, или Владыко под титлою же

⁸ Эти количества соизмеримы лишь приблизительно в силу различия почерков и формата рукописей, но известную картину они все-таки дают. Сравнение делалось по тем же экземплярам рукописей, из которых использованы заглавия частей в таблице.

д с
Влко, или Христось под титлою же Хртось. Но обаче ради
сих же невежд да их в разум приведеш иже есть *bfaут* во
мусикии беммолярной, якоже превратителне дуралный на
беммолярный»⁹.

Вторая (смоленская) редакция известна в двух вариантах, сконцентрированных в рукописи ЦГАДА и извлечениях, опубликованных И. П. Сахаровым в его «Исследованиях о русском церковном песнопении» (см. выше, с 513). К сожалению, из-за неполноты этой публикации невозможно проследить все различия вариантов, но если судить по сопоставимым фрагментам, то различия касались лишь фразеологии. Сравним отрывки из обоих вариантов:

рукопись ЦГАДА: «Мусикиа есть, яже пением своим, или игранием, сердца человеческия подвизает ко веселию или к печали и плачу: и паки мусикиа есть сия, егда пением своим или игранием вверх или вниз меру показывает, или мерно поет» (л. 1 об.);

в публикации Сахарова: «Мусикия есть, кая пением своим, или игранием сердца человеческая возбуждает к веселию, или к сокрушению и плачу. И паки есть мусикия, кая пением своим, или игранием вверх и вниз меру показывает, или действует» (с. 35).

Различия незначительные: «яже» — «кая», «подвизает» — «возбуждает», «к печали» — «к сокрушению», «егда» — «кая», «или мерно поет» — «или действует».

Возможно, перемены во фразеологии вносились писцами, особенно если это были такие образованные люди, как М. И. Арсеньев, переводчик коллегии иностранных дел, которым переписана рукопись ЦГАДА.

Третья (московская) редакция обычно соединяется в одном переплете с трактатом Коренева. Ее первоначальный вариант зафиксирован в рукописи ГИМ, собрание Барсова, № 1340. Заглавие «Грамматики» в ней следующее:

«Грамматика пения мусикийского или известная правила пения в слове мусикийском, в них же обретаются шест частей или разделений, издадися в Вилне, совершися же в Смоленску. В лето от Рождества Спасителя нашего и Бога 1677-е Николаем Дылецким, последи же в царствующем граде Москве преведе с полского языка на словенский той же Николай Дылецкий, во 187 [1679] году, в дому диакона

⁹ ГИМ, Син., № 777, л. 89 об.—90. См. Приложение I.

Аникия Трофимова сына Коренева, иже исписа сия»¹⁰. Здесь устанавливается связь работы Дилецкого в Вильно, Смоленске и Москве, что очень важно.

Второй вариант московской редакции датируется 1681 годом в рукописи, принадлежавшей Обществу истории и древностей российских и ныне хранящейся в ГБЛ (ф. 205, № 146)¹¹. Этот вариант идентичен с первым, но лишен дополнения, публикуемого нами в Приложении II. Оно посвящено гармонизации знаменных мелодий, что было очень актуально в условиях московской музыкальной культуры, когда требовалось гармонизовать мелодии всех употребительных песнопений.

Несомненно, что композиционные перемены, имеющиеся в третьей редакции по сравнению с предыдущими — перенесение параграфа «Образ учения детей» и других в начало «Грамматики», — вызваны условиями работы Дилецкого в Москве: здесь была большая необходимость в подготовке молодых певцов (мальчиков). Интересно, что в конце «Грамматики» Дилецкий специально указал на то, что от него требовали внести изменения, необходимые для работы московских музыкантов. Речь идет о хоровых дирижерах (задавание тона в пении *a capella*):

«Уже бы довольно и тех преданий, яже писах о мусикии, но понеже мя неции понудиша написати о раздаянии гласов, сице предаю по их прошению...»¹²

В итоге можно вывести определенное заключение о том, что третья, московская, редакция создавалась применительно к местным условиям работы. Это и определяет особенности ее концепции сравнительно с концепциями виленской и смоленской редакций. Дополнения и композиционные перемещения текста определялись потребностями музыкального искус-

¹⁰ ГИМ, собр. Барсова № 1340, л. 59—59 об. С этой рукописи, впервые вводимой в научную литературу, снимались копии. Одной из них была ныне хранящаяся в ГИМ, Син., № 184, в которой утрачен первый лист и вся вторая половина, но сохранившийся текст вполне совпадает с оригиналом, вплоть до пометок на полях.

¹¹ Писец был лицом богобоязненным. Он начинает рукопись формулой: «Во славу в троицы славимого бога». Переписываемую книгу он называет святой, чего нет ни в одной рукописи (см. печатное издание 1910 года, с. 1, основой которого послужила рукопись № 146).

¹² Печатное издание 1910 года, с. 162. Перевод: «Уже достаточно было бы и тех указаний, которые я сделал о музыке, но поскольку некоторые меня понуждают написать о раздаче тона [для хорового пения], теперь пишу об этом по их просьбе».

ства столицы — необходимостью усиления работы с начинающими певцами и указаний дирижерам хора и композиторам, трудившимся над гармонизацией знаменных мелодий. Эти стороны музыкального искусства столицы тогда относились к числу актуальных и «массовых».

Предлагаемое разграничение редакций «Грамматики», основанное на анализе ее текстов, не совпадает с классификациями, данными Д. В. Разумовским, С. В. Смоленским и А. С. Цалай-Якименко.

Разумовский признавал публикуемую нами «Идею грамматики мусикийской» (Памятник) сокращенным вариантом труда Дилецкого, тогда как она является, наоборот, особенно полным его изложением.

Смоленский склонен классифицировать редакции «Грамматики» по хронологическому признаку: первая — виленская, неизвестная, вторая — смоленская 1677 года, третья — московская 1679 года и четвертая — 1681 года. При этом утрачивается связь в содержании редакций.

Цалай-Якименко делит редакции «Грамматики» по «выходным данным»: смоленская — 1677 года, московская 1679 года и «без выходных данных»¹³. К первой необоснованно причислена рукопись 1681 года (опубликована в печатном издании 1910 года), не совпадающая с типовым образцом смоленской редакции — рукописью ЦГАДА. Рукописи, отнесенные Цалай-Якименко к московской редакции, настолько различны по содержанию, что объединение их в одну редакцию представляется тоже внешним и невозможным. Наконец, редакцией «без выходных данных» считается рукопись, хранящаяся в ГБЛ, ф. 37, Т. Ф. Большаков, № 101, л. 1—18. Но никакого научного значения эта рукопись не имеет, так как написана неисправно и не окончена, приводя к тексту, не относящемуся к Дилецкому. Называть ее «редакцией» «Грамматики» Дилецкого крайне неосмотрительно.

Работа над изучением списков «Грамматики» Дилецкого, фиксирующих разные редакции и варианты, должна продолжаться. Она несомненно принесет интересные наблюдения, которые помогут дальнейшему воссозданию условий творческой работы теоретика XVII века. Нам представляется, что некоторые из вариантов «Грамматики» заслуживают отдельного издания, это сделает доступным их сравнение для любо-

¹³ Дилецкий Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року, с. 94.

го ученого, занимающегося исследованием о Дилецком вне архивов. Такими рукописями мы считаем: а) хранящуюся в ЦГАДА (ф. 181, № 541) и б) хранящуюся в ГИМ (Син., № 777). Они представляют собой хронологически наиболее удаленные варианты «Грамматики».

АНАЛИЗ «МУСИКИЙСКОЙ ГРАММАТИКИ»

Основу теории Дилецкого составляет художественная практика его времени, практика свободного стиля полифонии и музыки гомофонно-гармонического склада в условиях вполне определившихся мажора и минора, а также современная Дилецкому музыкальная теория западноевропейских теоретиков. Дилецкий сам указывает на эти источники «Грамматики»: «Избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских, яже о мусикии» (Памятник, с. 9).

В. Л. Гошовский и И. А. Дурнев усматривают в этой формулировке всего-навсего «тактический ход» «чужеземного автора, публикующего свой труд в православной России»¹. Неясно, чем могла помочь Дилецкому ссылка на католических композиторов в условиях антагонизма церквей? Да и чужеземным в России Дилецкий не был — он жил в Москве и ранее составления (и, во всяком случае, — перевода) «Грамматики». Приведенная фраза входит не в текст «Грамматики», а в предисловие-посвящение Строганову, которое не предполагалось к обнародованию и было известно только меценату. Такое указание обращалось лишь к Строганову и должно было ему импонировать — заказанная им «Грамматика» составлена очень широко и основывалась на художественном опыте и России, и Западной Европы. Именно это подчеркивал Дилецкий. Вспомним, сколь большое внимание в 60—70-х годах XVII века при Алексее Михайловиче и Федоре Алексеевиче имел Симеон Полоцкий и возглавлявшаяся им школа. К ней, как мы видели, примыкал и Дилецкий.

Дилецкому чужда национальная и религиозная замкнутость, он создает теоретический труд для музыкантов в условиях искусства своего времени независимо от национальных и религиозных различий. Предполагать, что его каким-то

¹ Гошовский В., Дурнев И. К спору о Дилецком. — «Советская музыка», 1967, № 9, с. 145.

образом связывало вероисповедание или украинское происхождение, это значит ограничивать содержание и музыкальный и общеобразовательный характер его труда. Нельзя, конечно, забывать о вражде разных религиозных течений, в форме которых нередко шла борьба за национальную и культурную независимость, но в «Грамматике» Дилецкого это не нашло отражения и тем более не сказалось на его музыкально-теоретических установках. Он в равной мере обращался и к западноевропейской и к отечественной музыке, вовлекал образцы польского и русско-украинского искусства в его профессиональных и народно-бытовых жанрах, пользовался теоретическими работами на латинском языке. И все это открыто, без всякой боязни, что что-то ему может быть поставлено в вину. Создавая разные редакции «Грамматики», Дилецкий не менял этих установок, и различие редакций заключалось в степени подробности и выборе определенных вопросов, но не в изменении общей направленности труда. Именно поэтому многие авторы, писавшие о Дилецком, видели прежде всего общность содержания в разных рукописях «Грамматики». Отсюда же вытекает и то, что формулируемые в ней положения в значительной степени относятся и к западноевропейской музыке XVII века, как это будет видно из дальнейшего.

Вопросы религии не играли для него сколько-нибудь существенной роли, хотя он несомненно оставался православным, и никто в России не упрекал его в католицизме или протестантизме.

В этом отношении весьма важно различие позиций Дилецкого и диакона Коренева. Последний приводит в качестве одного из аргументов в пользу партесного многоголосия то, что оно способствовало на Украине («в Малой России») возвращению в лоно православия тех, кого католическая церковь привлекала пышностью музыкальных форм службы². Аргумент существенный для представителя духовенства, за которым, конечно, стояли высшие духовные власти России. Ничего, даже в отдаленной степени, подобного нет в труде Дилецкого. Его интересовало развитие музыки как искусства вне специальной религиозно-пропагандистской роли. Правда, в «Грамматике» автор неоднократно обращается к богу, но такова была обычная фразеология эпохи, ее Дилецкий миновать не мог и, вероятно, не хотел.

² Печатное издание 1910 года, с. 32—33.

Отражение в «Грамматике» художественных особенностей партесного стиля и искусства таких польских мастеров, как Мельчевский и Ружицкий — одно из главных достоинств теоретических обобщений Дилецкого: связь теории и практики всегда является актуальнейшей задачей музыковедения.

В тексте «Грамматики» имеются указания на творчество тех композиторов, примеру которых предлагает следовать Дилецкий. Кроме Мельчевского и Ружицкого, это — Зюска, Замаревич, Календа, Елисей-монах.

С. В. Смоленский, а за ним и многие другие исследователи, считает Зюску и Замаревича польскими композиторами и присваивает им отсутствующие в тексте «Грамматики» имена: Ян (Иван) Зюска, Николай Замаревич. Между тем автор труда по истории польской музыкальной культуры И. Ф. Бэлза пишет, что о Зюске и Замаревиче в польских исторических документах нет никаких сведений, и единственным источником сведений о них является «Грамматика» Дилецкого³.

Зюску⁴ Дилецкий характеризует как композитора старого времени — видимо, его деятельность относится к первой половине XVII века; для Дилецкого, возмужавшего к началу 50-х годов, первая половина, а особенно начало века — это, конечно, «старое» время.

Дилецкий называет концерт Зюски — «Песни моисеовы». В реестре нотных тетрадей Львовского братства за 1697 год значились пятиголосные анонимные произведения с такими названиями: «Песни моисеовы, всех 9» и «Песни Моисеовы исхождения»⁵. Нет возможности атрибутировать их к Зюске, но эти произведения исполнялись хором Львовского православного братства. Следовательно, и произведение Зюски «Песни Моисеовы» принадлежало к аналогичной практике, а сам Зюска — композитор православного вероисповедания и, конечно, украинец, а не поляк.

Те же доводы применимы в еще большей степени к Замаревичу. Его концерт «Да возрадуется душа моя» упомянут и процитирован Дилецким; он тоже принадлежал к украинскому церковному обиходу, а не к польско-католическому. Ясно,

³ Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры, т. 1, с. 178—179.

⁴ В разных рукописях «Грамматики» встречаются варианты орфографии: Зиска и другие. Остается неясной этимология этой фамилии.

⁵ Реэстр нотных тетрадей, принадлежащих Львовскому ставропигиальному братству, 1697 года. — В кн.: Архив Юго-Западной России, ч. 1, т. 12. Киев, 1904, с. 62—71. Выяснить тексты этих песен и найти такие же в богатом собрании нотных рукописей ГИМ не удалось.

что и создатель его был украинским композитором, потому-то польские хроники о нем молчат.

Дилецкий аттестует Замаревича как искусного художника «веку нашего», то есть как своего живущего современника. И. А. Шляпкин в своем исследовании о Дмитрие Ростовском упоминает о Серапионе Замаревиче, умершем в 1678 году, игумене монастыря неподалеку от Вильно⁶. Этот Замаревич, следовательно, тоже был современником Дилецкого и, возможно, был известен последнему, поскольку жил вблизи Вильно. В печатном издании «Грамматики», основывавшемся на рукописи 1681 года, о Замаревиче говорится только как о «современном художнике мусикии»⁷, слов же «веку нашего» нет. Не опущены ли они потому, что Дилецкий уже знал о смерти Замаревича? Если речь идет о Серапионе Замаревиче, то это совпадает, и Дилецкий уже не мог написать «веку нашего».

Иван (Иоанн) Календа⁸ — это, безусловно, украинский певец и композитор. Со второй половины 1650-х годов он служил в составе государевых певчих дьяков, в Москве имел собственный дом.

Приводим некоторые, наиболее ранние из известных нам, документы, говорящие о службе Календы в хоре государевых певчих дьяков в Москве и его привилегированном положении: «Лета 7168-го (1659) ноября в 25 день по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всея великия и малыя и белыя России самодержцу указу казначею Богдану Миничю Дубровскому да дьяком Данилу Понкратову да Ивану Харламову великий государь... [полный титул] пожаловал киевских воспеваков Ивана Календу с товарищи тринадцать человек, велел им зделать и дать шапки против прежних, каковы даны им в прошлом во 165 (1657) году, и по государеву цареву... [полный титул] указу казначею Богдану Миничю Дубровскому да дьяком Данилу Понкратову

⁶ Шляпкин И. А. Св. Димитрий Ростовский, с. 29.

⁷ Печатное издание 1910 года, с. 120.

⁸ Орфография фамилии этого композитора постоянно варьируется, даже в одних и тех же документах: Календа, Каледа, Коляда и т. д. Мы придерживаемся правописания, которое употреблял сам композитор: Календа — см. факсимиле его автографа на с. 579. И. Ф. Бэлза безосновательно называет Календу поляком по происхождению («История польской музыкальной культуры», т. 1, с. 180). Столь же бездоказательно считать Календу белорусом (см.: Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975, с. 31. Здесь же ошибка в датировке начала работы Календы в Москве — вместо 1670 нужно 1657 год).

1. ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷ ²⁸ ²⁹ ³⁰ ³¹ ³² ³³ ³⁴ ³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹ ⁴² ⁴³ ⁴⁴ ⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ ⁴⁸ ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ ⁵⁴ ⁵⁵ ⁵⁶ ⁵⁷ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ ⁶¹ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ ⁶⁶ ⁶⁷ ⁶⁸ ⁶⁹ ⁷⁰ ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴ ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷ ⁷⁸ ⁷⁹ ⁸⁰ ⁸¹ ⁸² ⁸³ ⁸⁴ ⁸⁵ ⁸⁶ ⁸⁷ ⁸⁸ ⁸⁹ ⁹⁰ ⁹¹ ⁹² ⁹³ ⁹⁴ ⁹⁵ ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ¹⁰² ¹⁰³ ¹⁰⁴ ¹⁰⁵ ¹⁰⁶ ¹⁰⁷ ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ¹¹⁰ ¹¹¹ ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ ¹¹⁵ ¹¹⁶ ¹¹⁷ ¹¹⁸ ¹¹⁹ ¹²⁰ ¹²¹ ¹²² ¹²³ ¹²⁴ ¹²⁵ ¹²⁶ ¹²⁷ ¹²⁸ ¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ ¹³² ¹³³ ¹³⁴ ¹³⁵ ¹³⁶ ¹³⁷ ¹³⁸ ¹³⁹ ¹⁴⁰ ¹⁴¹ ¹⁴² ¹⁴³ ¹⁴⁴ ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁴⁷ ¹⁴⁸ ¹⁴⁹ ¹⁵⁰ ¹⁵¹ ¹⁵² ¹⁵³ ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ ¹⁵⁸ ¹⁵⁹ ¹⁶⁰ ¹⁶¹ ¹⁶² ¹⁶³ ¹⁶⁴ ¹⁶⁵ ¹⁶⁶ ¹⁶⁷ ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ ¹⁷⁰ ¹⁷¹ ¹⁷² ¹⁷³ ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ ¹⁷⁶ ¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶ ⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸ ⁴⁶⁹ ⁴⁷⁰ ⁴⁷¹ ⁴⁷² ⁴⁷³ ⁴⁷⁴ ⁴⁷⁵ ⁴⁷⁶ ⁴⁷⁷ ⁴⁷⁸ ⁴⁷⁹ ⁴⁸⁰ ⁴⁸¹ ⁴⁸² ⁴⁸³ ⁴⁸⁴ ⁴⁸⁵ ⁴⁸⁶ ⁴⁸⁷ ⁴⁸⁸ ⁴⁸⁹ ⁴⁹⁰ ⁴⁹¹ ⁴⁹² ⁴⁹³ ⁴⁹⁴ ⁴⁹⁵ ⁴⁹⁶ ⁴⁹⁷ ⁴⁹⁸ ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ ⁵⁰¹ ⁵⁰² ⁵⁰³ ⁵⁰⁴ ⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶ ⁵⁰⁷ ⁵⁰⁸ ⁵⁰⁹ ⁵¹⁰ ⁵¹¹ ⁵¹² ⁵¹³ ⁵¹⁴ ⁵¹⁵ ⁵¹⁶ ⁵¹⁷ ⁵¹⁸ ⁵¹⁹ ⁵²⁰ ⁵²¹ ⁵²² ⁵²³ ⁵²⁴ ⁵²⁵ ⁵²⁶ ⁵²⁷ ⁵²⁸ ⁵²⁹ ⁵³⁰ ⁵³¹ ⁵³² ⁵³³ ⁵³⁴ ⁵³⁵ ⁵³⁶ ⁵³⁷ ⁵³⁸ ⁵³⁹ ⁵⁴⁰ ⁵⁴¹ ⁵⁴² ⁵⁴³ ⁵⁴⁴ ⁵⁴⁵ ⁵⁴⁶ ⁵⁴⁷ ⁵⁴⁸ ⁵⁴⁹ ⁵⁵⁰ ⁵⁵¹ ⁵⁵² ⁵⁵³ ⁵⁵⁴ ⁵⁵⁵ ⁵⁵⁶ ⁵⁵⁷ ⁵⁵⁸ ⁵⁵⁹ ⁵⁶⁰ ⁵⁶¹ ⁵⁶² ⁵⁶³ ⁵⁶⁴ ⁵⁶⁵ ⁵⁶⁶ ⁵⁶⁷ ⁵⁶⁸ ⁵⁶⁹ ⁵⁷⁰ ⁵⁷¹ ⁵⁷² ⁵⁷³ ⁵⁷⁴ ⁵⁷⁵ ⁵⁷⁶ ⁵⁷⁷ ⁵⁷⁸ ⁵⁷⁹ ⁵⁸⁰ ⁵⁸¹ ⁵⁸² ⁵⁸³ ⁵⁸⁴ ⁵⁸⁵ ⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷ ⁵⁸⁸ ⁵⁸⁹ ⁵⁹⁰ ⁵⁹¹ ⁵⁹² ⁵⁹³ ⁵⁹⁴ ⁵⁹⁵ ⁵⁹⁶ ⁵⁹⁷ ⁵⁹⁸ ⁵⁹⁹ ⁶⁰⁰ ⁶⁰¹ ⁶⁰² ⁶⁰³ ⁶⁰⁴ ⁶⁰⁵ ⁶⁰⁶ ⁶⁰⁷ ⁶⁰⁸ ⁶⁰⁹ ⁶¹⁰ ⁶¹¹ ⁶¹² ⁶¹³ ⁶¹⁴ ⁶¹⁵ ⁶¹⁶ ⁶¹⁷ ⁶¹⁸ ⁶¹⁹ ⁶²⁰ ⁶²¹ ⁶²² ⁶²³ ⁶²⁴ ⁶²⁵ ⁶²⁶ ⁶²⁷ ⁶²⁸ ⁶²⁹ ⁶³⁰ ⁶³¹ ⁶³² ⁶³³ ⁶³⁴ ⁶³⁵ ⁶³⁶ ⁶³⁷ ⁶³⁸ ⁶³⁹ ⁶⁴⁰ ⁶⁴¹ ⁶⁴² ⁶⁴³ ⁶⁴⁴ ⁶⁴⁵ ⁶⁴⁶ ⁶⁴⁷ ⁶⁴⁸ ⁶⁴⁹ ⁶⁵⁰ ⁶⁵¹ ⁶⁵² ⁶⁵³ ⁶⁵⁴ ⁶⁵⁵ ⁶⁵⁶ ⁶⁵⁷ ⁶⁵⁸ ⁶⁵⁹ ⁶⁶⁰ ⁶⁶¹ ⁶⁶² ⁶⁶³ ⁶⁶⁴ ⁶⁶⁵ ⁶⁶⁶ ⁶⁶⁷ ⁶⁶⁸ ⁶⁶⁹ ⁶⁷⁰ ⁶⁷¹ ⁶⁷² ⁶⁷³ ⁶⁷⁴ ⁶⁷⁵ ⁶⁷⁶ ⁶⁷⁷ ⁶⁷⁸ ⁶⁷⁹ ⁶⁸⁰ ⁶⁸¹ ⁶⁸² ⁶⁸³ ⁶⁸⁴ ⁶⁸⁵ ⁶⁸⁶ ⁶⁸⁷ ⁶⁸⁸ ⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰ ⁶⁹¹ ⁶⁹² ⁶⁹³ ⁶⁹⁴ ⁶⁹⁵ ⁶⁹⁶ ⁶⁹⁷ ⁶⁹⁸ ⁶⁹⁹ ⁷⁰⁰ ⁷⁰¹ ⁷⁰² ⁷⁰³ ⁷⁰⁴ ⁷⁰⁵ ⁷⁰⁶ ⁷⁰⁷ ⁷⁰⁸ ⁷⁰⁹ ⁷¹⁰ ⁷¹¹ ⁷¹² ⁷¹³ ⁷¹⁴ ⁷¹⁵ ⁷¹⁶ ⁷¹⁷ ⁷¹⁸ ⁷¹⁹ ⁷²⁰ ⁷²¹ ⁷²² ⁷²³ ⁷²⁴ ⁷²⁵ ⁷²⁶ ⁷²⁷ ⁷²⁸ ⁷²⁹ ⁷³⁰ ⁷³¹ ⁷³² ⁷³³ ⁷³⁴ ⁷³⁵ ⁷³⁶ ⁷³⁷ ⁷³⁸ ⁷³⁹ ⁷⁴⁰ ⁷⁴¹ ⁷⁴² ⁷⁴³ ⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ ⁷⁴⁶ ⁷⁴⁷ ⁷⁴⁸ ⁷⁴⁹ ⁷⁵⁰ ⁷⁵¹ ⁷⁵² ⁷⁵³ ⁷⁵⁴ ⁷⁵⁵ ⁷⁵⁶ ⁷⁵⁷ ⁷⁵⁸ ⁷⁵⁹ ⁷⁶⁰ ⁷⁶¹ ⁷⁶² ⁷⁶³ ⁷⁶⁴ ⁷⁶⁵ ⁷⁶⁶ ⁷⁶⁷ ⁷⁶⁸ ⁷⁶⁹ ⁷⁷⁰ ⁷⁷¹ ⁷⁷² ⁷⁷³ ⁷⁷⁴ ⁷⁷⁵ ⁷⁷⁶ ⁷⁷⁷ ⁷⁷⁸ ⁷⁷⁹ ⁷⁸⁰ ⁷⁸¹ ⁷⁸² ⁷⁸³ ⁷⁸⁴ ⁷⁸⁵ ⁷⁸⁶ ⁷⁸⁷ ⁷⁸⁸ ⁷⁸⁹ ⁷⁹⁰ ⁷⁹¹ ⁷⁹² ⁷⁹³ ⁷⁹⁴ ⁷⁹⁵ ⁷⁹⁶ ⁷⁹⁷ ⁷⁹⁸ ⁷⁹⁹ ⁸⁰⁰ ⁸⁰¹ ⁸⁰² ⁸⁰³ ⁸⁰⁴ ⁸⁰⁵ ⁸⁰⁶ ⁸⁰⁷ ⁸⁰⁸ ⁸⁰⁹ ⁸¹⁰ ⁸¹¹ ⁸¹² ⁸¹³ ⁸¹⁴ ⁸¹⁵ ⁸¹⁶ ⁸¹⁷ ⁸¹⁸ ⁸¹⁹ ⁸²⁰ ⁸²¹ ⁸²² ⁸²³ ⁸²⁴ ⁸²⁵ ⁸²⁶ ⁸²⁷ ⁸²⁸ ⁸²⁹ ⁸³⁰ ⁸³¹ ⁸³² ⁸³³ ⁸³⁴ ⁸³⁵ ⁸³⁶ ⁸³⁷ ⁸³⁸ ⁸³⁹ ⁸⁴⁰ ⁸⁴¹ ⁸⁴² ⁸⁴³ ⁸⁴⁴ ⁸⁴⁵ ⁸⁴⁶ ⁸⁴⁷ ⁸⁴⁸ ⁸⁴⁹ ⁸⁵⁰ ⁸⁵¹ ⁸⁵² ⁸⁵³ ⁸⁵⁴ ⁸⁵⁵ ⁸⁵⁶ ⁸⁵⁷ ⁸⁵⁸ ⁸⁵⁹ ⁸⁶⁰ ⁸⁶¹ ⁸⁶² ⁸⁶³ ⁸⁶⁴ ⁸⁶⁵ ⁸⁶⁶ ⁸⁶⁷ ⁸⁶⁸ ⁸⁶⁹ ⁸⁷⁰ ⁸⁷¹ ⁸⁷² ⁸⁷³ ⁸⁷⁴ ⁸⁷⁵ ⁸⁷⁶ ⁸⁷⁷ ⁸⁷⁸ ⁸⁷⁹ ⁸⁸⁰ ⁸⁸¹ ⁸⁸² ⁸⁸³ ⁸⁸⁴ ⁸⁸⁵ ⁸⁸⁶ ⁸⁸⁷ ⁸⁸⁸ ⁸⁸⁹ ⁸⁹⁰ ⁸⁹¹ ⁸⁹² ⁸⁹³ ⁸⁹⁴ ⁸⁹⁵ ⁸⁹⁶ ⁸⁹⁷ ⁸⁹⁸ ⁸⁹⁹ ⁹⁰⁰ ⁹⁰¹ ⁹⁰² ⁹⁰³ ⁹⁰⁴ ⁹⁰⁵ ⁹⁰⁶ ⁹⁰⁷ ⁹⁰⁸ ⁹⁰⁹ ⁹¹⁰ ⁹¹¹ ⁹¹² ⁹¹³ ⁹¹⁴ ⁹¹⁵ ⁹¹⁶ ⁹¹⁷ ⁹¹⁸ ⁹¹⁹ ⁹²⁰ ⁹²¹ ⁹²² ⁹²³ ⁹²⁴ ⁹²⁵ ⁹²⁶ ⁹²⁷ ⁹²⁸ ⁹²⁹ ⁹³⁰ ⁹³¹ ⁹³² ⁹³³ ⁹³⁴ ⁹³⁵ ⁹³⁶ ⁹³⁷ ⁹³⁸ ⁹³⁹ ⁹⁴⁰ ⁹⁴¹ ⁹⁴² ⁹⁴³ ⁹⁴⁴ ⁹⁴⁵ ⁹⁴⁶ ⁹⁴⁷ ⁹⁴⁸ ⁹⁴⁹ ⁹⁵⁰ ⁹⁵¹ ⁹⁵² ⁹⁵³ ⁹⁵⁴ ⁹⁵⁵ ⁹⁵⁶ ⁹⁵⁷ ⁹⁵⁸ ⁹⁵⁹ ⁹⁶⁰ ⁹⁶¹ ⁹⁶² ⁹⁶³ ⁹⁶⁴ ⁹⁶⁵ ⁹⁶⁶ ⁹⁶⁷ ⁹⁶⁸ ⁹⁶⁹ ⁹⁷⁰ ⁹⁷¹ ⁹⁷² ⁹⁷³ ⁹⁷⁴ ⁹⁷⁵ ⁹⁷⁶ ⁹⁷⁷ ⁹⁷⁸ ⁹⁷⁹ ⁹⁸⁰ ⁹⁸¹ ⁹⁸² ⁹⁸³ ⁹⁸⁴ ⁹⁸⁵ ⁹⁸⁶ ⁹⁸⁷ ⁹⁸⁸ ⁹⁸⁹ ⁹⁹⁰ ⁹⁹¹ ⁹⁹² ⁹⁹³ ⁹⁹⁴ ⁹⁹⁵ ⁹⁹⁶ ⁹⁹⁷ ⁹⁹⁸ ⁹⁹⁹ ¹⁰⁰⁰ ¹⁰⁰¹ ¹⁰⁰² ¹⁰⁰³ ¹⁰⁰⁴ ¹⁰⁰⁵ ¹⁰⁰⁶ ¹⁰⁰⁷ ¹⁰⁰⁸ ¹⁰⁰⁹ ¹⁰¹⁰ ¹⁰¹¹ ¹⁰¹² ¹⁰¹³ ¹⁰¹⁴ ¹⁰¹⁵ ¹⁰¹⁶ ¹⁰¹⁷ ¹⁰¹⁸ ¹⁰¹⁹ ¹⁰²⁰ ¹⁰²¹ ¹⁰²² ¹⁰²³ ¹⁰²⁴ ¹⁰²⁵ ¹⁰²⁶ ¹⁰²⁷ ¹⁰²⁸ ¹⁰²⁹ ¹⁰³⁰ ¹⁰³¹ ¹⁰³² ¹⁰³³ ¹⁰³⁴ ¹⁰³⁵ ¹⁰³⁶ ¹⁰³⁷ ¹⁰³⁸ ¹⁰³⁹ ¹⁰⁴⁰ ¹⁰⁴¹ ¹⁰⁴² ¹⁰⁴³ ¹⁰⁴⁴ ¹⁰⁴⁵ ¹⁰⁴⁶ ¹⁰⁴⁷ ¹⁰⁴⁸ ¹⁰⁴⁹ ¹⁰⁵⁰ ¹⁰⁵¹ ¹⁰⁵² ¹⁰⁵³ ¹⁰⁵⁴ ¹⁰⁵⁵ ¹⁰⁵⁶ ¹⁰⁵⁷ ¹⁰⁵⁸ ¹⁰⁵⁹ ¹⁰⁶⁰ ¹⁰⁶¹ ¹⁰⁶² ¹⁰⁶³ ¹⁰⁶⁴ ¹⁰⁶⁵ ¹⁰⁶⁶ ¹⁰⁶⁷ ¹⁰⁶⁸ ¹⁰⁶⁹ ¹⁰⁷⁰ ¹⁰⁷¹ ¹⁰⁷² ¹⁰⁷³ ¹⁰⁷⁴ ¹⁰⁷⁵ ¹⁰⁷⁶ ¹⁰⁷⁷ ¹⁰⁷⁸ ¹⁰⁷⁹ ¹⁰⁸⁰ ¹⁰⁸¹ ¹⁰⁸² ¹⁰⁸³ ¹⁰⁸⁴ ¹⁰⁸⁵ ¹⁰⁸⁶ ¹⁰⁸⁷ ¹⁰⁸⁸ ¹⁰⁸⁹ ¹⁰⁹⁰ ¹⁰⁹¹ ¹⁰⁹² ¹⁰⁹³ ¹⁰⁹⁴ ¹⁰⁹⁵ ¹⁰⁹⁶ ¹⁰⁹⁷ ¹⁰⁹⁸ ¹⁰⁹⁹ ¹¹⁰⁰ ¹¹⁰¹ ¹¹⁰² ¹¹⁰³ ¹¹⁰⁴ ¹¹⁰⁵ ¹¹⁰⁶ ¹¹⁰⁷ ¹¹⁰⁸ ¹¹⁰⁹ ¹¹¹⁰ ¹¹¹¹ ¹¹¹² ¹¹¹³ ¹¹¹⁴ ¹¹¹⁵ ¹¹¹⁶ ¹¹¹⁷ ¹¹¹⁸ ¹¹¹⁹ ¹¹²⁰ ¹¹²¹ ¹¹²² ¹¹²³ ¹¹²⁴ ¹¹²⁵ ¹¹²⁶ ¹¹²⁷ ¹¹²⁸ ¹¹²⁹ ¹¹³⁰ ¹¹³¹ ¹¹³² ¹¹³³ ¹¹³⁴ ¹¹³⁵ ¹¹³⁶ ¹¹³⁷ ¹¹³⁸ ¹¹³⁹ ¹¹⁴⁰ ¹¹⁴¹ ¹¹⁴² ¹¹⁴³ ¹¹⁴⁴ ¹¹⁴⁵ ¹¹⁴⁶ ¹¹⁴⁷ ¹¹⁴⁸ ¹¹⁴⁹ ¹¹⁵⁰ ¹¹⁵¹ ¹¹⁵² ¹¹⁵³ ¹¹⁵⁴ ¹¹⁵⁵ ¹¹⁵⁶ ¹¹⁵⁷ ¹¹⁵⁸ ¹¹⁵⁹ ¹¹⁶⁰ ¹¹⁶¹ ¹¹⁶² ¹¹⁶³ ¹¹⁶⁴ ¹¹⁶⁵ ¹¹⁶⁶ ¹¹⁶⁷ ¹¹⁶⁸ ¹¹⁶⁹ ¹¹⁷⁰ ¹¹⁷¹ ¹¹⁷² ¹¹⁷³ ¹¹⁷⁴ ¹¹⁷⁵ ¹¹⁷⁶ ¹¹⁷⁷ ¹¹⁷⁸ ¹¹⁷⁹ ¹¹⁸⁰ ¹¹⁸¹ ¹¹⁸² ¹¹⁸³ ¹¹⁸⁴ ¹¹⁸⁵ ¹¹⁸⁶ ¹¹⁸⁷ ¹¹⁸⁸ ¹¹⁸⁹ ¹¹⁹⁰ ¹¹⁹¹ ¹¹⁹² ¹¹⁹³ ¹¹⁹⁴ ¹¹⁹⁵ ¹¹⁹⁶ ¹¹⁹⁷ ¹¹⁹⁸ ¹¹⁹⁹ ¹²⁰⁰ ¹²⁰¹ ¹²⁰² ¹²⁰³ ¹²⁰⁴ ¹²⁰⁵ ¹²⁰⁶ ¹²⁰⁷ ¹²⁰⁸ ¹²⁰⁹ ¹²¹⁰ ¹²¹¹ ¹²¹² ¹²¹³ ¹²¹⁴ ¹²¹⁵ ¹²¹⁶ ¹²¹⁷ ¹²¹⁸ ¹²¹⁹ ¹²²⁰ ¹²²¹ ¹²²² ¹²²³ ¹²²⁴ ¹²²⁵ ¹²²⁶ ¹²²⁷ ¹²²⁸ ¹²²⁹ ¹²³⁰ ¹²³¹ ¹²³² ¹²³³ ¹²³⁴ ¹²³⁵ ¹²³⁶ ¹²³⁷ ¹²³⁸ ¹²³⁹ ¹²⁴⁰ ¹²⁴¹ ¹²⁴² ¹²⁴³ ¹²⁴⁴ ¹²⁴⁵ ¹²⁴⁶ ¹²⁴⁷ ¹²⁴⁸ ¹²⁴⁹ ¹²⁵⁰ ¹²⁵¹ ¹²⁵² ¹²⁵³ ¹²⁵⁴ ¹²⁵⁵ ¹²⁵⁶ ¹²⁵⁷ ¹²⁵⁸ ¹²⁵⁹ ¹²⁶⁰ ¹²⁶¹ ¹²⁶² ¹²⁶³ ¹²⁶⁴ ¹²⁶⁵ ¹²⁶⁶ ¹²⁶⁷ ¹²⁶⁸ ¹²⁶⁹ ¹²⁷⁰ ¹²⁷¹ ¹²⁷² ¹²⁷³ ¹²⁷⁴ ¹²⁷⁵ ¹²⁷⁶ ¹²⁷⁷ ¹²⁷⁸ ¹²⁷⁹ ¹²⁸⁰ ¹²⁸¹ ¹²⁸² ¹²⁸³ ¹²⁸⁴ ¹²⁸⁵ ¹²⁸⁶ ¹²⁸⁷ ¹²⁸⁸ ¹²⁸⁹ ¹²⁹⁰ ¹²⁹¹ ¹²⁹² ¹²⁹³ ¹²⁹⁴ ¹²⁹⁵ ¹²⁹⁶ ¹²⁹⁷ ¹²⁹⁸ ¹²⁹⁹ ¹³⁰⁰ ¹³⁰¹ ¹³⁰² ¹³⁰³ ¹³⁰⁴ ¹³⁰⁵ ¹³⁰⁶ ¹³⁰⁷ ¹³⁰⁸ ¹³⁰⁹ ¹³¹⁰ ¹³¹¹ ¹³¹² ¹³¹³ ¹³¹⁴ ¹³¹⁵ ¹³¹⁶ ¹³¹⁷ ¹³¹⁸ ¹³¹⁹ ¹³²⁰ ¹³²¹ ¹³²² ¹³²³ ¹³²⁴ ¹³²⁵ ¹³²⁶ ¹³²⁷ ¹³²⁸ ¹³²⁹ ¹³³⁰ ¹³³¹ ¹³³² ¹³³³ ¹³³⁴ ¹³³⁵ ¹³³⁶ ¹³³⁷ ¹³³⁸ ¹³³⁹ ¹³⁴⁰ ¹³⁴¹ ¹³⁴² ¹³⁴³ ¹³⁴⁴ ¹³⁴⁵ ¹³⁴⁶

Автограф Ивана Календы, 1663 г.
(публикуется впервые)

да Ивану Харламову учинить по указу великого государя». «И в Казенном приказе в расходной красной книге прошлого 165-го года написано: Апреля в день по государеву и великого князя Алексея Михайловича... [полный титул] именному указу государева жалованья вспеваком Ивану Каледѣ с товарищи зделаны шапки бархатные червчатые на 15 шапок 8 аршин без двух вершков по рублю по 21 алтыну по де[нге] аршин. На укосы по соболу и 60 рублей по сорока [неразборчиво] на 19 шапок 29 аршин снурка золотного по гривне аршин, на тулеи 8 аршин дорогова [неразборчиво]. А пожаловал государь в приказ, а не в оклад» (ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 6, № 6657, л. 1—2).

К Календе у Дилецкого двойственное отношение. С одной стороны, он видит в его сочинениях примеры для подражания в определенных формах партесной композиции («хоральное правило»), с другой же — критикует его за то, что он «ломает силу слова», повторяя его в сокращенном виде: «радуем, радуем, радуемся», да и саму формулу «хорального правила» Дилецкий считает примитивной.

Произведения Календы известны нам в крайне ограниченном количестве⁹. Возможно, что они расходились по России как анонимные, но навряд ли это было в 1650—1660-х годах, скорее же позже, когда расширилась практика профессионального переписывания нот, в эти же десятилетия известность Календы, видимо, не выходила за пределы Москвы, где и мог познакомиться с ним Дилецкий. Сомнительно, чтоб ссылки на них у Дилецкого в самой ранней из редакций «Грамматики», виленской, были вызваны исполнением сочи-

⁹ Фрагменты его сочинений (без названий) находятся в рукописи ГИМ, собр. Барсова, № 1382.

нений Календы в Вильно: дошли ли они до Вильно? Знание их Дилецким — косвенное свидетельство пребывания его в Москве до отъезда в Вильно.

Елисей-монах, казалось бы, наиболее неопределенное композиторское имя. В реестре нотных тетрадей Львовского братства за 1697 год¹⁰, однако, встречаем восьмиголосный концерт «Погребение» композитора Завадовского. Но какое отношение имеет Елисей-монах к Завадовскому? В списке 114 воспитанников Киево-Могилянской академии, внесших в 1705 году вклад в храм Академии, находим подпись: «иеромонах Елисей Завадовский»¹¹. Так оказывается, что упоминаемый в «Грамматике» Дилецким музыкант, композитор Елисей-монах, к 1705 году ставший иеромонахом, это и есть композитор Завадовский¹². Дилецкий знал его сочинения уже в 1670-х годах при составлении своего труда. В 1705 году, а может быть, и ранее, Елисей, по-видимому, жил в Москве.

К этим именам нужно еще добавить Евстафия Маневского, обедню которого требовал патриарх Никон из Иверского монастыря в 1664 году¹³. К сожалению, это сочинение не

¹⁰ Реэстр нотных тетрадей, принадлежащих Львовскому ставропигиальному братству, 1697 года.— В кн.: Архив Юго-Западной России, ч. 1, т. 12, с. 62—71.

¹¹ См.: Труды Киевской духовной академии. Киев, 1900, декабрь, с. 625.

¹² Интересно, что в рукописях ГИМ имеется произведение Елисея Садовского для восьмиголосного хора «Погребение». Не есть ли Садовский и Завадовский одно и то же лицо?

¹³ С фамилией Маневского происходило то же, что и с фамилией Календы — она варьировалась, иногда даже в одних и тех же документах: Маневский, Миневский, Менеvский. В грамоте Никона к начальствующим лицам Иверского монастыря от 7 июля 1664 года была допущена неточность: «Ведомо нам, Великому Господину, учинилось, что у вас в Иверском монастыре певчих книг много. И как к вам сия наша, Великого Господина, грамота придет, и вам бы прислать к нам в Воскресенский монастырь с нашим сыном боярским Самуилом Марисовым девятиголосные кантыки зеленые, да осмоголосные псалмы и Миневского обедню, да треголосные концерта, а мы, Великий Господин, велим их здесь переписать и к вам отошлем» (Архив Ленинградского отделения Института истории АН СССР, ф. 181, оп. 1, № 861, л. 34). Получившие грамоту монахи тоже путали фамилию Маневского: в черновике ответа в строках 8—9 и 11 писали так: «велено прислать к нему Менеvского», в строках 14—16: «Маневского обедню... послали к нему, Великому Господину»; в беловом экземпляре той же ответной грамоты от 24 июля 1664 года написали так: в строках 7, 10 — «прислать к тебе... Менеvского обедню», в строках 15, 18—19 — «и мы... Миневского обедню послали» (там же, ф. 181, оп. 1, № 840, л. 60 и след. За розыск этих документов приношу благодарность Г. А. Никишову). Итак, в конце концов, орфография в ответной грамоте сошлась с грамотой Никона.

найденно, хотя, может быть, анонимно и существует в многочисленных нотных рукописях, собранных в ГИМ. Но известна часть обедни — Евстафиева «Херувимская»¹⁴: можно, вероятно, считать ее одним из произведений Евстафия Маневского. Любопытно, что в рукописи, бывшей в фондах Тверского музея (ныне не сохранившейся), находились песнопения «Херувимская», Евстафьевская большая и малая, а также и «Херувимская» Николая Дилецкого¹⁵. Произведения двух композиторов-современников, видимо, знавших друг друга, оказались записанными в одном и том же манускрипте — возможно, они были в равной мере популярны.

Из перечисленных композиторских имен явствует, что Дилецкий имел в виду определенную группу украинских мастеров, когда говорил о «церкви православных творцах пения». Конечно, нет никаких оснований ограничивать творениями названных композиторов ту художественную основу, на которой создавалась теория Дилецкого — к третьей четверти XVII века их было значительно больше, несомненно были и русские по происхождению мастера. Вместе с украинцами они делали одно дело, следовали одному художественному направлению.

Некоторое число примеров «Грамматики» взято Дилецким у Марцина Мельчевского (? — 1651). Его произведения были для Дилецкого важным источником выведения основ партесной композиции. Если Зюску Дилецкий называет творцом ветхим, Замаревича — искуснейшим творцом веку нашего, то по отношению к Мельчевскому хронология не определяется. Из этого можно заключить, что Дилецкий осведомлен о смерти Мельчевского, так как не относит его к современникам, но и не считает композитором старого времени. Это и понятно — «Грамматика» писалась в 1670-х годах, когда от кончины Мельчевского прошло два десятилетия, и его произведения нельзя было отнести к старому времени.

Дилецкий хорошо знает сочинения Мельчевского — это несомненно. Однако не ясно, из каких источников почерпнуто это знание? Как пишет И. Ф. Бэлза, при жизни Мельчевского

¹⁴ См.: Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, с. 141. Та же мелодия под названием «путь» помещена в рукописи из собрания Д. В. Разумовского (ГБЛ, ф. 379, № 113, л. 50). Следовательно, распространение напевов шло и под именем автора, и обезличенно.

¹⁵ См.: Жизневский А. К. Описание Тверского музея. М., 1888, с. 145. Рукопись № 640, датировалась 1690—1699 годами.

было издано лишь одно его сочинение и другое — в пределах XVII века после смерти¹⁶. Откуда знал Дилецкий музыку Мельчевского? Из его наследия привлекаются им только вокальные сочинения, которые нужны для установления принципов партесной композиции.

К сожалению, нам не известны все произведения Мельчевского, из которых взяты примеры для «Грамматики». В отрывке из короткой Триумфальной мессы Мельчевского Дилецкий свободно извлекает из партии второго хора нужную имитацию, чтобы показать прием использования первого «правила восшествия» (восходящего движения баса по секундам — см. пример 69 и комментарий 24). Видимо, и прочие образцы из сочинений Мельчевского основаны на свободном обращении с ними.

Обратимся непосредственно к разбору «Грамматики».

Автор делил ее, как уже говорилось, на два раздела: первый — для певцов и второй — для композиторов и хормейстеров. Это разделение подчеркнуто не только в тексте труда, но и в предисловии-посвящении Строганову: «...не токмо пети, но и творити пения».

Подобная установка теоретического труда представляется важной для своего времени, учитывающей сложившиеся факторы музыкальной культуры. Особенно необходимо это было в условиях Московской Руси, где певческие коллективы были подчас очень большими. Так, в год смерти царя Алексея (1676) в состав государевых певчих дьяков входили сорок четыре человека¹⁷. В 1691 году хор патриарших дьяков и подьяков насчитывал тридцать девять человек¹⁸. Многие вельможи и богачи имели собственные большие хоры, не говоря уже об архиерейских, монастырских и прочих церковных хорах. Обучение всей этой массы певцов было делом очень важным, особенно в условиях сравнительной новизны нотной пятилинейной системы.

Развитие музыкального творчества в стиле партесов для России представлялось также неотложной задачей, которую под силу было решить лишь знатоку партесной композиции, много сочинявшему и имевшему практику пения в хоре и

¹⁶ Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры, т. 1, с. 118.

¹⁷ ЦГАДА, ф. 396. Столбцы Оружейной палаты, оп. 1, ч. 12, № 17440, л. 16.

¹⁸ Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики Москвы, ч. 1, стб. 1187. При Никоне в 1656 году было двадцать четыре человека патриарших дьяков и подьяков (там же, стб. 1185).

руководства хором («поюще и мастерствующе»). Всеми этими сторонами искусства Дилецкий владел вполне.

Дилецкий прекрасно понимал, что его труд может быть полезен не только современникам, но и последующим поколениям музыкантов, поскольку он видел большую будущность хорового многоголосия партесного стиля. Это нашло своеобразное отражение в одной из фраз «Эпилога к трудолюбивому чительнику» из смоленской редакции «Грамматики». Здесь мы читаем:

«Про что молю и ничтоже больше требую. Аще еси душевен сего чтец во блаженном успении, аще ли еси мирский, отведай любви ради божия о Николае Дилецком, в живых еще обретающемся (вам жити во многая лета желаю): вечная память»¹⁹. И Дилецкий оказался прав — его «Грамматика» пережила автора и оставалась более ста лет теоретическим руководством для русских музыкантов.

Первый раздел «Грамматики» посвящен простейшим вопросам, с которыми встречается каждый начинающий музыкант — нотописание, ключи, чтение нот. Основное место уделено здесь системе сольмизации, составлявшей во времена Дилецкого и ранее основу воспитания певцов. В существующей литературе о Дилецком эта система описана очень подробно²⁰. В применении сольмизации Дилецкий не был оригинален — он следовал установившейся традиции западноевропейской музыкальной теории, которую знал хорошо. Нам неизвестно — какие источники были доступны Дилецкому при изложении сольмизационной системы, но в то время недостатка в них не было.

Поскольку сам Дилецкий заявлял, что в своей теории он использовал латинские книги о музыке, назовем некоторые из них, известные нам и, может быть, — в свое время — Дилецкому²¹:

¹⁹ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении, с. 38—39. Перевод: «О чем молю и ничего большего не требую: если ты, читатель, лицо духовное, то возгласи, когда я умру, „во блаженном успении“, если же мирское, то отвечай во имя любви к богу о Николае Дилецком, ныне еще обретающемся в живых (вам жить желаю многие годы), „вечная память“».

²⁰ См.: Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким.

²¹ Эти труды в числе других указывает В. В. Стасов в работе «Заметки о демественном и троестрочном пении» (Собр. соч., т. 3. Спб., 1894, стб. 125. Перепечатана в кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2. М., 1976).

Cochlaeus. Tetrachordum musices. Nurnberge, 1511.

Burchard. Hortulus musices. Lipsiae, 1516.

Isagoge in musicam melliflui doctoris S. Bernardi. Ibid., 1517.

Felstinensis, Seb. (? — ок. 1545). Opusculum musices. Cracoviae, 1534.

Heyden, Sebald (1499—1561). Musicae libri quo. Norimberge, 1537.

Philomatis. De nova domu musicorum. Argentinae, 1543.

Spangenberg, Johannes (1484—1550). Quaestiones musicae. Cracoviae, 1544.

Starovolscum, Simon (1588—1656). Musices practicae erotemata. Ibid., 1650.

Мы перечисляем труды, изданные в Лейпциге, Нюрнберге, Кракове. Наиболее вероятно, что Дилецкий знал краковские издания, в частности книгу Симона Старовольского, содержащую обстоятельное для своего времени изложение теории музыки.

Глубоким заблуждением было бы считать, что сольмизационная система в XVII веке на Западе устарела — мнение, высказанное Н. Д. Успенским²². На самом деле она была всеупотребительной во всей Европе. И после завершения Дилецким его «Грамматики» на Западе продолжали появляться труды, основанные на системе сольмизации. Назовем следующие:

Anonym. Scala di musica. In Venetia, 1682.

Berardi, Angelo da S. Agata. Documenti armonici. In Bologna, 1687.
[Lauxmin]. Ars et praxit musica. Vilnae, 1693.

Она продолжает существовать даже и в наше время в форме релятивной системы сольфеджио в практике музыкального воспитания в Венгрии, в Прибалтийских Советских Республиках.

Характеризуя приверженность Дилецкого к сольмизационной системе и считая ее устаревшей для его времени, упускают из вида то, что она предназначалась Дилецким исключительно для нужд исполнения певцами, а отнюдь не является его теорией лада. В годы создания «Грамматики» стали постепенно появляться произведения с далекими внутритональными отклонениями, главным образом при помощи секвенций, и, следовательно, изобиловавшие случайными знаками альтерации. Певцам нужно было облегчить исполнение таких произведений, как и тех, которые излагались в тональностях с двумя, тремя, четырьмя знаками при ключе. Певцы тогда еще не привыкли к подобным новшествам и исполнение этих произведений затруднялось.

²² Дилецкий «положил в основу построения звукоряда систему гексахордов, которая представлялась уже архаической на Западе» (Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 335).

Для примера приведем фрагмент из концерта Василия Титова «Суди ми, боже»: здесь цепь секвенций начинается в ре миноре и доходит до ре-бемоль мажора ²³:

517

I Хор

II Хор

В подобных случаях сольмизационная система облегчала неопытному певцу исполнение, сводя многобемольные обороты к простейшим («дуральным», по терминологии Дилецкого), без знаков.

Объяснение сольмизационных равенств Дилецкий помещает в первом разделе «Грамматики», предназначенном именно для певцов. Поэтому приписывать этим равенствам значение теории лада неверно. Лады Дилецкий различает по выразительности, опираясь на большую и малую терции и,

²³ Приводится из рукописных партий, хранящихся в ГИМ, Син., № 712; партия дисканта I, отсутствующая в этом комплекте, взята из того же собрания, № 715. Оба комплекта относятся по филиграммам бумаги к последней четверти XVII века. Знаки альтерации, стоящие при нотах, выписаны с исключительной точностью, без пропусков.

соответственно, на мажорное и минорное трезвучия: «веселый» *ут — ми — соль* и «печальный» *ре — фа — ля*. На протяжении «Грамматики» автор десятки раз повторяет эти определения, и именно их нужно считать основой его ладовой теории, а не практические советы певцам при исполнении трудных мест произведения, ориентирующиеся на сольмизацию.

Ладовая теория Дилецкого исходит безусловно не из гексахорда, а из полного октавного звукоряда. Во-первых, такие звукоряды приводятся им в «Грамматике», во-вторых же, и это главное, он создает теорию автентических каденций доминанта — тоника или тоника — доминанта (по терминологии Дилецкого, «свойственные» и «несвойственные», равнозначные современным понятиям полной и половинной каденций). Эти каденции не могут образоваться без участия вводного тона — VII ступени, сопряженно связанной с I (VIII) ступенью. Вводнотонность подчеркивается Дилецким, когда он требует повышения VII ступени в миноре (см. параграф «О сочинении каденций» на с. 213—217 Памятника и образцы кадансов в примерах 244—245).

Таким образом, ладовую теорию Дилецкого следует признать передовой для своего времени, борющейся со старой модальной системой, рассматривавшей каденцию в мелодизированной форме; для Дилецкого каденция — это *гармонический* (аккордовый) оборот. Он не отрицает мелодизации, естественной в условиях полифонической фактуры, но примат остается за гармонией.

Определяя музыку, Дилецкий обращается к ее выразительным свойствам: «Яже сердца человеческая своим гласом ово к веселию, ово к печали, ово смешанне возбуждает»²⁴.

«Веселая» и «печальная» мусикии — это по сути дела определения ладовых наклонений мажора и минора, хотя таких терминов Дилецкий не употреблял. К подобной трактовке склоняются и другие, писавшие о Дилецком.

Если определения этих наклонений были переводом с польского (или с латыни), то важно было бы установить,

²⁴ См. Памятник, с. 10. Во второй (смоленской) редакции вместо «к веселию» говорится — «к радости», вместо «к печали» — «к сокрушению и плачу». И такое терминологическое различие сохраняется во всех производных текстах. Сами по себе подобные разночтения несущественны, но они свидетельствуют или о поисках точности определений, или же отражают возможные диалектные различия, привычную фразеологию Москвы и Смоленска конца XVII века.

какая терминология была в польском оригинале «Грамматики», однако же, это неизвестно. Не исключено, что в польском тексте были слова «мажор» и «минор»²⁵.

Дилецкий многократно возвращается к определениям «веселая» («радостная») и «печальная» («жалостная») музыка, связывая их с последованиями мажорного и минорного трезвучий: *ут — ми — соль* и *ре — фа — ля*. Последние иногда заменяют ему сами ладовыразительные определения. В этом нет ничего удивительного. Даже Бах пятьдесят лет спустя после «Грамматики» в заглавии первого тома «*Wohltemperiertes Klavier*» определяет мажорные тональности символом «ут» и минорные — символом «ре».

К наиболее оригинальным сторонам теории Дилецкого относится установление «смешанной мусикии», то есть, как теперь бы мы сказали, *переменного лада*, сочетающего в себе оба наклонения. Подобное соединение обнаружено Дилецким как в профессиональной (церковной) отечественной музыке, так и в народной. Данным теоретическим выводом он заглянул далеко вперед, в теорию начала XX века: термин «переменный лад» предложил Б. Л. Яворский, основываясь также на анализе народной музыки²⁶. Под «смешанной мусикией» Дилецкий понимает прежде всего переменного-параллельный лад, наиболее простой вид переменности. Таковы примеры, приводимые в «Грамматике» в ее разных редакциях, когда один и тот же оборот звучит сначала в мажоре, потом в параллельном миноре: а) в Памятнике, б) в первом варианте московской редакции (ГИМ, собр. Барсова, № 1340):



Несомненно, это навеяно народным творчеством. Во второй редакции «Грамматики» приведен особенно интересный

²⁵ В «*Tabulatura muzyki*» Яна Александра Горчина XVII века (годы рождения и смерти неизвестны), изданной в Кракове (1647) с посвящением С. Старовольскому, термины мажор и минор не встречаются (выражаем благодарность доктору Зигмунту Швейковскому за предоставление фотокопии этого издания). С. Старовольский в своем труде, изданном в Кракове (1650) на латинском языке — «*Musices Practicae Erotemata*», — применяет их в значении прилагательных «большой» и «малый».

²⁶ См. письмо Б. Л. Яворского к С. И. Танееву от 17 апреля 1906 года. — В кн.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма, т. 1. М., 1964, с. 554—559. Ранее опубликовано в кн.: Памяти С. И. Танеева. 1856—1946. М., 1947.

Тематические образцы, приводимые в примерах 188—194, характерны для современных Дилецкому композиторов конца XVII века, как и сама краткость имитируемых интонаций, оставшаяся еще от тематизма полифонии строгого стиля с его стреттностью. Мало удачны, по замечанию В. М. Металлова, образцы начальных мелодических ходов на сексту и более широкие интервалы (пример 195 и следующие) — тут Дилецкий отклонился от практики своего времени, которая не оперирует ими, — они стали уделом значительно более позднего времени. Такова краткая тема в побочной партии Allegretto сонаты Бетховена op. 101:



Сколь примитивными кажутся образцы Дилецкого (см. примеры 198 и 199 на с. 367 и 368 настоящего издания), но его нельзя за это упрекать — он следовал системе интервального расширения, и по-своему был прав, указывая на возможность подобного интонационного материала.

Стреттная форма изложения тематизма, планомерно накапливаемая в «Грамматике» и в басовых, и в мелодических формах, еще долго будет использоваться. Но после оформления в первой половине XVIII века (Бах) характеристического тематизма она перейдет из сферы экспозиции в разработку. Так, моцартовская полифоническая тема весьма приспособлена к стреттному изложению, которое и является для Моцарта важнейшим фактором тематического развития.

Вообще следует сказать, что краткость тематических ячеек, подвергающихся имитационному продвижению, характерна для музыки всей Европы XVII века. Образцы тому — в произведениях Шютца, Фробергера, Пахельбеля, Букстехуде. Темы их полифонических произведений лаконичны и еще в большинстве своем зависят от общих форм мелодического движения, вследствие чего кажутся недостаточно рельефными. Но это лишь в сравнении с темами Баха, который поднял содержательность и интонационную выразительность тематизма на большую высоту, одновременно достигнув широты сочетающихся мелодических линий. Такой широтой не владела даже самые прославленные европейские композиторы XVII века. В этом сказывалась природа музыки XVII века, отошедшей от певучей мелодической безбрежности Палест-

рины и подчинявшейся законам гомофонно-гармонического склада с его исторически ранней краткостью форм и частотой каденций. Имитационная наполненность скрашивала, но не преодолевала эту краткость.

Мелодико-полифонической широты нет и в рекомендациях Дилецкого, поскольку он не видел ее в произведениях современников, как нет ее и в музыке композиторов партесного стиля. Объяснение этому лежит отнюдь не в трудностях хорового многоголосия, как считает Н. А. Герасимова-Персидская: «Сама массивность звучания, определяя тип многоголосия, вызвала горизонталь, развертывающуюся краткими волнами или же несколько более «вытянутую» за счет простого секвенцирования мало индивидуализированной попевки»²⁹.

Краткость тем³⁰ и их горизонтального развертывания, переход его в секвентные формы свойственны в такой же мере трех- и четырехголосным произведениям партесного стиля, как и двенадцатиголосным. Следовательно, причина не в массивности, а в природе стиля XVII века, что мы отмечаем, ссылаясь на Шютца и других мастеров его времени, а Дилецкий — цитируя Мельчевского и других композиторов, своих современников.

Подобное явление исторически закономерно благодаря, с одной стороны, интенсивному развитию гомофонно-гармонического склада, с другой — усилившемуся влиянию инструментальных жанров, под воздействием которых изменилась и вокальная мелодика, насыщаясь общими формами движения. Только Баху в XVIII веке удалось гениально синтезировать мелодико-полифоническую широту Палестрины с полнотой гармонического ее насыщения. Это стало возможным в результате развития ладового мышления, расширившейся модуляционной системы и интонационной индивидуализации тематизма, не только противопоставлявшей общим формам движения, но и влиявшей на них своей мотивной яркостью.

Гайдн и Моцарт в полифонии отходят от широты мелодики баховского типа и в их фугированных формах неожиданным образом обнаруживаются обороты и приемы композиторов XVII века. Есть родство и с примерами, приводимыми Дилецким в «Грамматике», каковы 87, 101, 104, 201, 225—228, 437 и другие в настоящем издании.

²⁹ Герасимова-Персидская Н. А. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст.— В кн.: *Musica Antiqua*. II. *Acta scientifica*, с. 390.

³⁰ «Тем нет», — даже пишет Герасимова-Персидская (там же, с. 390).

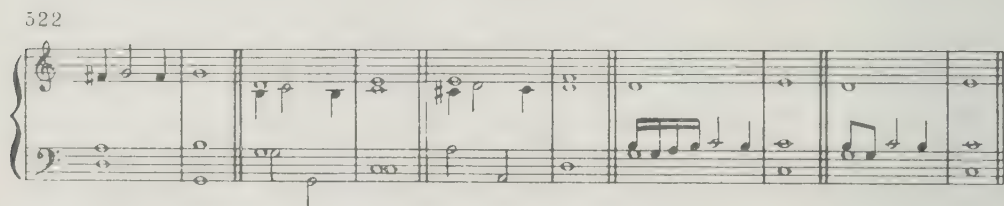
Отчетливо можно проследить у Дилецкого (и в партесном стиле) связь с музыкой его эпохи в сфере каденции. В «Грамматике» ей уделено очень много внимания. Выше мы уже касались этого вопроса в связи с ладовой теорией Дилецкого, здесь необходимо проследить формы интонационного наполнения голосов в каденции.

Доминанта в каденциях из примеров, подобранных Дилецким, употребляется следующими способами: 1) с задержанием кварты от баса и ее разрешением в терцию доминанты; 2) в виде чистого трезвучия без задержания; 3) с обострением доминанты движением вводного тона на верхний вспомогательный звук (кварта от баса) и возвращением в терцию.

Первый способ достался XVII веку от строгого стиля полифонии, что видно также и в мелодическом распеве голосов. Ход к доминанте идет или от тоники, или от субдоминанты — в последнем случае уже явственно обозначается близость к гомофонно-гармоническому складу, утверждавшемуся в XVII веке. Сошлемся на примеры 139, 159, 161, 170, 188, 192, 193, 202 в настоящем издании.

Особенно сильно влияние гармонии во втором способе каденций при наличии простых трезвучий доминанты и тоники. Здесь общие принципы гармонии XVII века господствуют — см. примеры 111, 114, 165, 176, 200, 225 и другие.

Чрезвычайно характерен третий способ обострения каденции. Лишь в редчайших случаях можем обнаружить его в произведениях строгого стиля, так как диссонанс секунды (септимы) взят без приготовления, толчком, у Дилецкого же и его современников он встречается как вполне обычный:



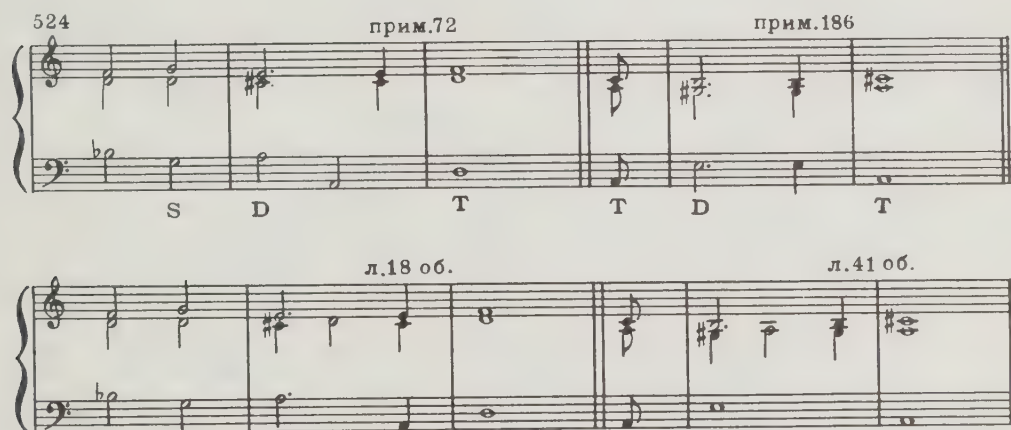
Дилецкий прекрасно уловил характерность этой формы, демонстрируя ее не только в приведенных примерах, но еще и в ряде других, как в виленской редакции (см. примеры 201, 210, 348, 385, 441, 442 в настоящем издании), так и в прочих редакциях и вариантах.

В рукописи ЦГАДА (смоленская редакция) специально указывается на роль секунды в каденции: «Секунды, аще zde

имаши употреблять, тогда наипаче на падениях (каденциях.— Вл. П.), яко имаши во грядущем изображении (л. 51):



Любопытно, что некоторые идентичные примеры каденций в виленской и смоленской редакциях «Грамматики» различаются введением диссонирующей секунды — сравним примеры 72 и 186 с примерами из рукописи ЦГАДА (л. 18 об., 41 об.):



Трудно делать вывод об изменении на протяжении двух-трех лет взглядов Дилецкого, так как нет уверенности, что в переводе в точности воспроизводится первая, виленская, редакция. Вероятно, указанное различие, в общем, случайно, примеры, возможно, записывались автором по памяти.

В приведенном из смоленской редакции замечании о значении секунды ничего не говорится о выразительной стороне данного приема, хотя Дилецкий, по-видимому, имел в виду создание напряжения в каденции. Этот момент подчеркнут в другом контексте в рассуждении о септимах: «Септимы более всего применяются в пунктирном ритме и для создания напряжения («натягнения») в каденции» (Памятник, с. 121, примеры 251—253).

Уже говорилось о типичности секундового диссонирования в каденции для западноевропейской музыки XVII века. Вот

ряд примеров из произведений Монтеверди, Шютца и Мельчевского³¹:



Эта форма была усвоена и русскими композиторами, образцы чему найдены в партесных концертах Василия Титова³²:



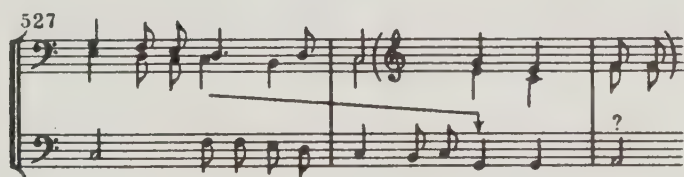
Описанные кадансовые формы характерны не только своими интонациями и гармониями, но и определенной ритмикой. Наиболее употребительно оттеснение на слабую долю повторения доминантовой квинты — аккордового тона, помещаемого обычно в верхнем из звучащих голосов. По этому признаку легко определить каденциальность формулы. Большую ошибку делают те из музыковедов, кто, не учитывая всего строя

³¹ Монтеверди К.— из мадригалов: а) «Deh bella e cara»; б) «Ahi come a un vago sol» (1606).— In: Tutte le opere: di Claudio Monteverdi. T. 5. Nel vittoriale degli Italiani, 1927; Шютц Г.— в) из Духовной симфонии (1648).— In: Schütz Heinrich. Sämmtliche Werke. B. 8. Leipzig, 1889, S. 155; г) из «Magnificat» (1636), ibid., B. 12, Leipzig, 1892, S. 78; Мельчевский М.— д) из канцоны а 2.— In: Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej. XXIX. Marcin Mielczewski. Canzoni a 2. Due violini con basso continuo. [Kraków], Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [1962].

³² Титов Василий. Концерт Полтавскому торжеству.— В кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу, с. 163, 179.

каденции, доверяются старым рукописям и оставляют их без стилистической проверки.

Писцы XVII и XVIII веков, как и современные люди, были не безгрешны, и в рукописи по невнимательности нередко вкрадывались описки. Фетишизировать их нам не следует. Например, в цитированной статье Н. А. Герасимовой-Персидской приводится отрывок концерта, носящий неоправданно диссонантный характер, с нелепо поставленным квартсекстаккордом и уходом баса на VI ступень (прерванные обороты такого типа в партесном стиле невозможны) ³³:

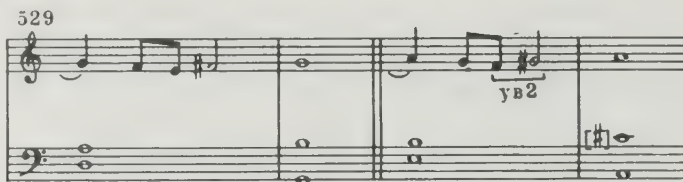


Между тем видно, что секунда *до — ре* — типичная формула верхних голосов каданса в до мажоре, которая должна приходиться на доминантовый бас каденции. Он, однако, находится на такт позже. Отсюда явствует, что переписчик либо пропустил какой-то один такт в партиях, либо, наоборот, повторил один из них. Правильный текст всего отрывка несомненно должен быть такой:

³³ Герасимова-Персидская Н. А. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст.— В кн. Musica Antiqua. II. Acta scientifica, s. 387. Основываясь на публикации в изд.: «Українські класичні хори», вып. 2 (Упорядкував О. Мінківський, Київ, 1955), автор не пытается исправить ошибку издания.

529

уб2



530

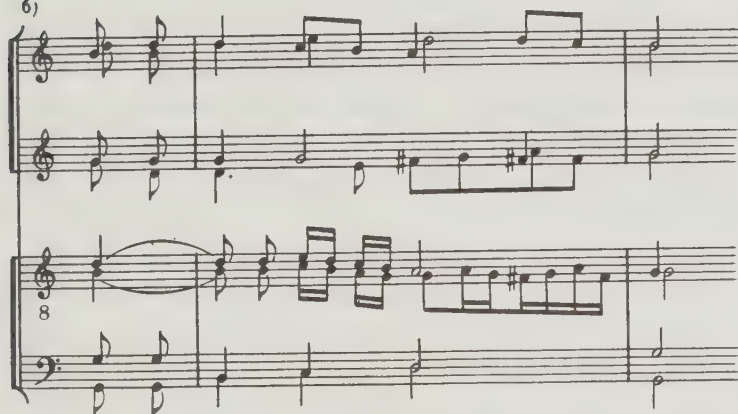


531

The musical score for page 531 is written for a grand staff. It consists of two systems, each containing two measures. The first system's first measure features a treble clef with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef with a supporting line of quarter and eighth notes. The second measure of the first system shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The second system's first measure continues the melody in the treble and the accompaniment in the bass. The second measure of the second system shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord.



³⁵ а) из мадригала Джезуальдо «Itene o miei sospiri», 1611 (*Gesualdo. Madrigale. Ed. Peters, Leipzig, S. 26 und andere. T. 70—73*); б) из концерта Василия Титова «Суди ми, боже» (ГИМ, Син., № 712).



Мелодизация голосов, сколь бы она ни была решительной, в партесном стиле никогда не могла бы достигнуть той степени диссонантности, которая показана Герасимовой-Персидской в примере из анонимного концерта «Сначала днесь»³⁶, где обнаружена нами неоспоримая ошибка (см. выше). Подобная форма диссонирования противоречит принципам партесного стиля, опирающимся на трезвучную гармонию, и является несомненно плодом ошибок малограмотных переписчиков, как бы ни пытаться оправдать их «смыслом» текста.

Весьма интересны были идеи Дилецкого по вопросам музыкальной формы. Систематической их классификации ожидать от него еще невозможно — это удел теории XVIII века, когда разовьется инструментальная музыка, — но первоначальные импульсы уже заметны. И в этой сфере, как и в гармонии, сказывается переходный характер теоретических положений Дилецкого. Он не выдвигает принципов рондо, трехчастности, а тем более сонатности, но говорит о функци-

³⁶ Герасимова-Персидская Н. А. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст. — В кн.: *Musica Antiqua*. II. Acta scientifica, s. 381—382.

ях частей музыкальной формы. Здесь, собственно, отражается нерасчленяемость полифонической фактуры, доставшейся Дилецкому от XVI века. Теория композиции сформулирована им в следующих выражениях:

«Главизны о творении: изыскание, разложение, умножение, середина, конец. Простоестественное, борителное или концертное»³⁷.

К «изысканиям» теоретик относил свои «правила», изложенные в четвертой — шестой частях «Грамматики». На них он ссылается в параграфе «Об инвенции» из последней, седьмой, части: «Аще и всяческое изыскание пения есть в правилах, яже подах, и оттуда имаши смышляти сия уже концертная» и т. д.³⁸ Схемы и правила, предлагаемые в «Грамматике», рассчитаны на творческую инициативу ученика и дают всего лишь ориентир для его собственных изысканий. Это же относится и к формам структурного порядка — диспозиции («разложение» на части), амплификации («умножение», расширение композиционных построений), к принципам развития («концертность»). Особо подчеркивается, какую важную роль играют срединные и заключительные (каденционные) построения: «конец венчает дело».

Дилецкий различает два вида многоголосия: «простоестественное» и «борителное или концертное», а мы теперь скажем: *постоянное*, без применения пауз, неимитационное, и — *переменное*, с использованием имитаций отдельных оборотов и тематических ячеек. Именно таков смысл этих терминов, раскрываемый по ходу изложения «Грамматики». Постоянное многоголосие употребляется Дилецким для гармонизации данных мелодий знаменного и других напевов, переменное же основывается обычно на собственном тематическом материале, вводимом композитором.

Функции частей формы, которые выводятся в «Грамматике», — начало, середина, конец.

Начало — это те «способствия», зародыши тематических ячеек, которые предлагает Дилецкий формировать в музыкальном произведении; середина — разнообразные формы расширения, развития композиции, особенно подробно разработанные теоретиком; конец — каденция, которая должна завершить форму. Такие три функции есть во всяком деле, говорит Дилецкий, конец же венчает его (Памятник, с. 177).

³⁷ Печатное издание 1910 года, с. 172.

³⁸ См. Памятник, с. 107.

Тут, по-видимому, отразилось влияние риторики, чрезвычайно развитой науки, входившей в *trivium* — грамматика, риторика, логика. Риторику Дилецкий несомненно изучал в Виленской академии, и это сказалось на его трактовке музыкальной формы.

Включение музыки в сферу действия законов риторики — чрезвычайно любопытное явление в теории XVII века. Однако здесь хочется подчеркнуть предвосхищение Дилецким теории музыкальной формы, развитой в наше время Б. В. Асафьевым. Его идея о трех функциях — *initio*³⁹ — *movere* — *terminus* — продолжает плодотворно развиваться в теоретических работах ряда советских теоретиков, начало же ее, пусть еще бледное, в «Грамматике» Дилецкого.

Крупную музыкальную композицию — вокальный концерт — Дилецкий предлагает разделять на контрастные части, применяя установившиеся фактурные приемы: *tutti* — *trio* или *ripieni* — *solì*. Однако он допускает возможность сочинения без текста — *atextalis*, хотя не упоминает при этом о формах инструментального характера, предполагая к этой бестекстовой музыке подобрать впоследствии подходящие слова. Это вытекает из общего предназначения «Грамматики» для овладения партесной композицией. С этой точки зрения, очень интересен параграф «О органах, или о играниих мусикийских», имеющийся в московской редакции «Грамматики» 1681 года и отсутствующий в прежних редакциях. Приводим его полностью:

«Понеже не радих о сих написати, кия суть в них художества, сия есть вина: первое, яко великих требуют трудов, второе, яко не моей прилежать вещи, ибо не играний (обаче и сия от издания сего можеша ведати изрядне и нетрудно), но всячески о пении и слозе мусикийском поучение пишу»⁴⁰.

Из приведенного положения можно сделать такие выводы: 1) Дилецкий находит, что между вокальными и инструментальными формами существует общее, что вытекает из их принадлежности к музыкальному искусству, и сказанное о вокальных формах применимо к инструментальным; 2) он

³⁹ У Дилецкого — «*incepto*» (начинать — *лат.*) — см. Памятник, с. 140.

⁴⁰ Печатное издание 1910 года, с. 154. Перевод: «Я не предполагал писать о них («играниях мусикийских») какие у них есть художества, и сему причины: во-первых, это требует больших трудов, во-вторых, не относится к моей задаче, ибо не об инструментальных формах (однако и их можешь хорошо и легко узнать по моему труду), но о пении и вокальной музыке пишу мое руководство».

мог бы написать об инструментальной музыке, но в «Грамматике» он не ставит себе такой задачи.

И действительно, постоянное упоминание органа, обращение к нему для разъяснения вопросов теории свидетельствуют, что Дилецкий хорошо знал этот инструмент, вероятно, играл на нем, еще живя в Вильно ⁴¹.

Утверждая известную общность форм вокальных концертов с инструментальными произведениями, Дилецкий был прав. Инструментальные канцоны второй половины XVII столетия, которые он мог слышать, также основаны на контрастных сопоставлениях. И тематизм здесь очень близок образцам из «Грамматики». Приводим фрагмент из канцоны любимого Дилецким Мельчевского ⁴²:

⁴¹ Возрастание роли инструментальной музыки в России отразилось в появлении заинтересовавшей русских читателей апологии «четвертой мудрости — мусикии». Она входила в «Книгу о семи свободных мудростях», переведенную с греческого, по-видимому, Николаем Спафария во второй половине XVII столетия, и получила распространение в ряде списков. См.: Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве, вып. 3, с. 32, № 127 (381). «Четвертая мудрость — мусикия» частично опубликована по рукописи ГИМ, Син., № 353 в кн.: «Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков», с. 146—150. Из той же рукописи в нашем издании публикуется красочная миниатюра «Мусикия» (см. с. XVI). См. кн.: Спафарий Николай. Эстетические трактаты. Подготовка текстов и вступ. статья О. А. Белобровой. Л., 1978.

⁴² Mielczewski Marcin. Canzoni a 2.— In: Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej. XXIX, s. 20.

Таким образом, и в теории формы, как и в образцах каденций, проявляется широта знаний Дилецкого, обращающегося к различным музыкальным жанрам, но не теряющего при этом основной цели — теории партесной композиции.

С позиций основных принципов теории важно отметить ее историзм у Дилецкого. Правда, это выявлено еще очень робко и не развито, но вполне определенно выражено в следующем положении: «Музыка прошла большой путь развития. То, что сначала не было сделано, мало-помалу достигнуто позже; чего один творец не мог достичь, то нашли другие. Как и в философии — смотри Платона, но смотри и Аристотеля» (см. Памятник, с. 170). Эта ссылка должна показать изучающему «Грамматику», что нужно постоянно стремиться к совершенствованию, к наилучшему воплощению художественных задач.

Особый интерес представляют советы Дилецкого о гармонизации мелодий знаменного распева, помещенные в конце первого варианта московской редакции «Грамматики» (публикуются нами в Приложении II). И здесь теоретик исходит из общего представления о музыкальной форме, научая ученика находить кадансовую сферу и, ориентируясь на нее, вести линию гармонизации. Отсюда метод выписывания мелодии и потом уже нахождение нужного баса⁴³. Так гармония находится в теснейшем соотношении с музыкальной формой.

Являясь теоретическим руководством по композиции, «Грамматика» Дилецкого в то же время — методическое пособие для учителя пения и хормейстера. И это вполне понятно: композиторская, педагогическая и исполнительская работа были разными сторонами деятельности музыканта XVII и следующего столетия, достаточно вспомнить великого Баха, — то же было и в России.

Историческое значение «Мусикийской грамматики» исключительно велико. Будучи предназначенной для русских музыкантов, она включает рассмотрение закономерностей всего

⁴³ Метод, предложенный Дилецким, использовали русские мастера его времени. В рукописи ГИМ, Епархиальное собрание, № 25, являющейся неоконченной партитурой обиходных напевов по порядку гласов, в шестом гласе заполнены только две строки — тенор (знаменная мелодия) и бас, а в дальнейших только одна — теноровая. Отсюда ясно, что первоначально выписывался данный голос, затем к нему подыскивался бас и, наконец, приписывались два верхних голоса.

европейского музыкального искусства. Если бы «Грамматика» своевременно была напечатана по-латыни или, как трактат Бонончини, по-итальянски, то ей было бы обеспечено широчайшее распространение и влияние в Европе. Оставшаяся в манускриптах на русском языке, она оказалась влиятельной только в пределах России.

О МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДИЛЕЦКОГО

Работа Дилецкого-теоретика не была бы столь глубокой и авторитетной, если бы он сам не владел в совершенстве средствами и формами музыкального творчества, если бы он не был композитором. Знание и изучение искусства современников дополнялось, углублялось его собственным композиторским опытом в создании произведений партесного стиля. И не случайно музыкальные сочинения Дилецкого оказались известными не только в России, но и в пределах Лео- и Правобережной Украины, тогда как «Грамматика» туда не проникла. Произведения Дилецкого переписывали, исполняли в разных уголках России, что подтверждается сохранившимися до наших дней нотными тетрадами из Антониева-Сийского, Ипатьевского (в Костроме) монастырей, Нило-Столобенской пустыни на озере Селигер и других мест бытования, как и реестром нотных тетрадей, принадлежавших Львовскому братству, за 1697 год¹.

Вполне достоверно, что Дилецкому принадлежат пять «Служб божиих», «Вечерня», Пасхальный канон, Канон на рождество, Пасхальные стихиры, концерты (мотеты) «Вошел еси во церковь», «Иже образу твоему», а кроме того, в тексте разных редакций и вариантов «Грамматики» встречаются фрагменты из хоровых произведений, может быть, также сочиненных Дилецким. Эти фрагменты вписаны им со словами: «Достойно есть», «Аллилуйя восьмого гласа», «Святой боже», «Воплотитися от святыя богородицы», «Сниде на землю», «Восшедый на небеса», «Связаем, связаем многими узами железными», «Увы мне», «Аминь», «Господь гордым противится», «Смирненным же дает благодать», «Во тму вселяется, со мертвыми полагается», «И борет, и борет душу мою»,

¹ Реэстр нотных тетрадей, принадлежащих Львовскому ставропигиальному братству, 1697 года.— В кн.: Архив Юго-Западной России, ч. I, т. 12, с. 62—71. К сожалению, нотные тетради, перечисленные в «Реэстре», не сохранились.

«Отверзи толкущу», «Отвержем печаль», «Един сый святых тройцы», «И веселящиеся воспойте», «И веселися, Сионе», «Ра-дуйся, дево», «И со веселием воспойте людие» и другими.

В отношении некоторых фрагментов легко установить, из какого концерта они взяты, но найти его автора практически невозможно, потому что на один и тот же текст писали многие, распространялась же музыка обычно анонимно. Упомянутые пять «Служб»² это: восьмиголосные — «Препорциальная»³, «Смоленская»⁴, «Реквиальная»⁵, без названия⁶ и четырехголосная — без названия⁷. Все они представлены неполными комплектами голосов: в «Препорциальной» и двух без названия недостает по одной партии, от «Смоленской» сохранился только отрывок (см. коммент. 20), от «Реквиальной» — лишь одна партия I дисканта. Более или менее обоснованно о многоголосном стиле Дилецкого мы можем судить только по рукописи «Препорциальной службы» для хора а cappella в восемь голосов (сохранилось семь партий).

В Приложении IV публикуется «Херувимская» из этого цикла, отвечающая излагаемым в «Грамматике» принципам музыкальной формы и фактуры. Это — разделение формы на части по контрасту фактуры: tutti и группы голосов, полифонии и гомофонии. Общая структура публикуемого произведения определяется разделением текста на две крупных части: первая заканчивается словами «всякую ныне житейскую отвержем печаль», вторая — традиционным «аллилуйа» (публикуется только первая часть).

Строение первой части очень логично: от раздела к разделу проводится постепенное увеличение аккордовых туттийных эпизодов — сначала 10 тактов, затем 15 и 21, — а также раздробление длительностей в секвентно-имитационных эпизодах группы голосов — половинными нотами, четвертями и

² В «Реестре нотных тетрадей Львовского ставропигиального братства 1697 года» числятся четыре «Службы» Дилецкого, однако неизвестно, было ли это одно произведение в копиях или несколько разных.

³ ГИМ, Син., № 712.

⁴ Рукопись ЦГАДА, л. 16. Из этой «Службы» известно лишь о первой части «Единородный сыне»; см. также нотный пример 64 в настоящем издании.

⁵ ГБЛ, ф. 272, Синодальная библиотека, № 333.

⁶ Центральная научная библиотека Академии наук УССР, ДА-П43. Из этой «Службы» опубликована «Херувимская» в Хрестоматии украинской доживотневої музики (Киев, 1970, с. 45—53), однако с большим количеством ошибок. Подготовила публикацию А. С. Цалай-Якименко (см. там же, с. 451).

⁷ ГИМ, Син., № 486.

половинными, четвертями и восьмыми. Три указанных туттийных эпизода не содержат имитаций, заключительное же семнадцатитактное *tutti* включает секвенции с имитациями, как бы синтезируя приемы всех предшествующих эпизодов. Секвентно-имитационное изложение здесь максимально приближено к аккордово-гармоническому, способствуя созданию обобщающего характера.

Очень стройно выявлена и ладо-тональная форма публикуемой части произведения. В ней десять каденций, из которых две основных, завершающих два крупных раздела первой части, на тонике главной тональности соль мажор, остальные же — на доминанте и на субдоминанте. Предлагаемая схема поясняет эту структуру (в скобках указаны порядковые номера тактов):

D(10) D(20) D(29) T(43) | T(56) D(77) S(82) S(87) S(97) T(113)

Создается противопоставление полярно противоположных функций доминанты и субдоминанты, естественное для классической мажоро-минорной системы. Тут наглядно видно, что Дилецкий придерживался отнюдь не сольмизационных принципов, но октавных ладов мажора и минора, как это характерно и для его теоретических принципов установления «веселого» (мажорного) и «печального» (минорного) тона.

В то же время заметны и остаточные явления модальной системы, выражающиеся в том, что доминанта в мажоре показана в виде минорного аккорда, субдоминанта же предстает в очень глубокой форме со своей субдоминантой. Это дает постоянное использование звука *фа* как терции, основного тона и квинты аккордов и сообщает общей тональности соль мажор оттенок модального лада. Наряду с тем можно указать на исключительно смелые сопоставления мажорных трезвучий *ля* и *фа* (такты 31—32, 100—101). Во всем этом сказываются, возможно, традиции ладово-гармонических форм музыки еще XVI века, например, Орландо Лассо, у которого они постоянны. В знании Дилецким музыки Лассо сомневаться не приходится — она получила общеевропейское признание и распространение, в частности и в Польше.

В композиции рассматриваемой части «Херувимской» есть еще и та особенность (или «тайна», как иногда писал Дилецкий в «Грамматике»), что ее два раздела соотносятся по принципу обращенного золотого сечения: 43 такта в первом разделе, 70 тактов — во втором. Весь второй раздел написан

на короткие слова «Всякую ныне житейскую отвержем печаль» и, как видим, очень сильно развит, занимая значительно большее время, нежели первый раздел, написанный на пространный текст. Думается, что так произошло не случайно: эстетический принцип соответствия музыки и слов, раскрываемый в «Грамматике», в собственной композиции Дилецкого должен был сказаться — ощущение земной радости («отвержем печаль») преобладает над мистическими словами о тайне херувимов.

Вторая часть «Херувимской» («Яко да царя») с традиционным «аллилуйя» в конце служит отражением первой, воссоздавая в сокращенном виде ее особенности и общее утверждение образа радости.

Форма цикла «Службы божией», откуда заимствуется «Херувимская», требует особого рассмотрения, поскольку здесь применяются, подобно западноевропейским мессам, принципы многочастной композиции, выходящие за рамки нашего исследования.

Полярно противоположным по фактуре, форме и содержанию является еще не называвшееся отдельное сочинение Дилецкого на вариант того же текста, известное только в крюковой записи: «Херувимская Дылецкого роспеву»⁸ (см. Приложение V). Возможно, это было лишь гармонизацией старинного напева, положенного в партию тенора.

⁸ ГИМ, Син., № 233, л. 48 и след. Рукопись принадлежала Антониевусийскому монастырю, датируется 1680-ми годами. Расшифровка крюковой записи сделана Б. Г. Смоляковым, которому автор выражает благодарность.

Отрывок из этой же «Херувимской Дылецкого роспеву» приводится в кн.: *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 52—53. На этом примере поясняется система транспозиции при расшифровке крюковой нотации. Хотя С. С. Скребков не ссылается на источники, по которым он устанавливает принципы транспозиции, но ее образец оказывается чрезвычайно точно изложенным и совпадающим с расшифровкой Б. Г. Смолякова. В руководстве XVII века «Сказание о осмостепенных пометах», опубликованном в кн.: *Сахаров И. П.* Исследования о русском церковном песнопении, с. 47—52, объяснены «странные пометы», используя которые Б. Г. Смоляков перевел текст «Херувимской Дылецкого роспеву» на нотолинейную систему. Различие с отрывком, напечатанным в книге Скребкова, касается тональности — вместо соль минора ре минор, который соответствует обычной хоровой тесситуре.

«Херувимская Дылецкого роспеву», очевидно, была известна и по другим рукописям, так как упоминается в кн.: *Жизневский А. К.* Описание Тверского музея (М., 1888, с. 145). К сожалению, названная здесь рукопись не сохранилась.

Фактура тут относится к типу постоянного, или, по терминологии «Грамматики», простоестественного многоголосия. Все голоса произносят текст одновременно, мелодические фигурации крайне скудные, имитации отсутствуют вовсе, преобладает аккордовый склад.

Форма произведения — типично куплетная, подобно бытовым кантам или песням — наглядно показывает первооснову профессионального искусства. Четкость куплетно повторяемой структуры (16+13), тонкость мотивных перестановок, переменность параллельно-ладовой системы (ре минор — фа мажор — ре минор) — все это выдает руку большого мастера. Возможно, что Дилецкий хотел тут дать образец строгой гармонизации знаменных попевок, теоретически описанный в дополнении из рукописи 1679 года, приведенном нами в Приложении II.

Чрезвычайно колоритна натурально-гармоническая система, хотя невозможно установить — было ли это следствием сознательно проведенного художественного замысла или же явилось результатом отсутствия в системе крюковой записи знака для вводного тона ре минора. Многоголосие этого произведения отражает сильное влияние гармонии и аккордового склада, в отличие от ранних образцов кантов и гармонизаций знаменного распева, испытывавших воздействие народно-подголосочной полифонии с параллелизмом октав, расщеплением унисонов и прочими характерными ее приемами⁹.

Сопоставление текста двух произведений Дилецкого, приведенных в Приложениях IV и V, позволяет поднять вопрос, важный для биографии Дилецкого и установления времени его работы.

В первом из этих произведений использован текст дониковской формации, во втором же — новый текст, опубликованный в Москве в «Служебнике» 1655 года¹⁰. Несомненно, что новый текст не сразу вытеснил старый, долгое время еще бывший ходовым, встречалось и смешение их¹¹. Однако про-

⁹ См.: Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 48—51.

¹⁰ Ср.: Служебник. М., 1647 (ГИМ, собрание П. В. Шапова, № 179) и Служебник. М., 1655 (ГИМ, то же собрание, № 1373). Старый текст помещался в киевских изданиях Служебника 1653 года (л. 143) и 1692 года (л. 14 об.—15).

¹¹ В бумагах Д. В. Разумовского находим выписку из документов Патриаршего казенного приказа о том, что в 1676 году иеродиакон Мои-

изведение с дониконовским текстом сочинено несомненно раньше произведения с новым текстом, видимо, в 1660-х годах. Укажем еще и на такую деталь его текста: слова «песнь приносим» не совпадают даже и со старым, где всегда «песнь приносяще», и восходят к местной традиции супрасльского монастыря¹².

Не будем делать из этого факта поспешных выводов, однако несомненно, что «Препорциальная служба» Дилецкого — произведение значительно более старое, но еще популярное в последней четверти XVII века, если вошло в рукописи, датируемые этим временем.

Вообще к моменту работы над «Грамматикой» Дилецкий был уже большим мастером, что позволило ему иллюстрировать теоретические положения фрагментами не только из чужих, но и из собственных сочинений.

«Херувимская Дылецкого роспеву», как говорилось, очевидно, тесно примыкает к жанру кантов. Образцы их приводятся в «Грамматике». Однако отметим здесь и другую форму работы Дилецкого над кантами, можно сказать, редакторскую. Рукописный сборник кантов, хранящийся в ГИМ¹³, имеет на многих листах пометки «справлено», что относилось, вероятно, как к литературному, так и к музыкальному текстам. Но в некоторых случаях помета прямо говорит об участии Дилецкого: «справа Дилецкова» (л. 70 об.), «Николаевой справы» (л. 89 об.), кант же на листе 66 об. — 67 собственноручно поправлен им, что и указано словами: «справлена Дилецким» (см. факсимиле л. 66 об. на с. XI настоящего издания). Поправки отчетливо видны, потому что, как и заключенная в кавычки фраза, сделаны киноварью и коснулись некоторых нот и знаков альтерации: в верхнем голосе диез к *до* на л. 66 об. и в среднем голосе диез перед *фа* на л. 67. Эти знаки фиксировали вводный тон тональностей ре минор и соль минор, пропущенный писцом. Ошибочно

сей из Чудова монастыря был послан в Московский уезд для отбора «старой печати служебников, которые печатал до никонова патриаршества», и раздачи новых (ГБЛ, ф. 380, № 7.1, л. 110). В «Службе» Василия Титова причудливо перемешаны старый и новый тексты (ГБЛ, ф. 272, Синодальная библиотека, № 333).

¹² О ней мы судим по Ирмологиону 1638 года, ныне хранящемуся в библиотеке Академии наук Литовской ССР (об этой рукописи любезно сообщил А. В. Конотоп):

...тайно образуем,

...песнь приносим.

¹³ ГИМ, Музейское собрание, № 1743.

поставленный сопрановый ключ в партии среднего голоса остался неисправленным (следовало его заменить меццосопрановым), как и некоторые ритмические единицы.

Очень важно, что в тот же сборник кантов № 1743 вошли некоторые псалмы из цикла Василия Титова, о чем имеются такие указания писца: «Списано из Василиева псалмов Титова» (л. 26 об.), «Справлена с Василиева» (л. 44) и т. п. Известно, что Титов сочинял музыку к рифмованной псалтыри Симеона Полоцкого в середине 1680-х годов, по указанию царей Ивана и Петра Алексеевичей¹⁴. Собственноручные поправки в этой рукописи, содержащей выписки из сборника Титова, следовательно, вносились Дилецким после ее изготовления, то есть в середине или в конце тех же лет — это уточняет биографические сведения о Дилецком: в 1680-х годах он продолжал работать в Москве.

Особенно интересно, что, видимо, Дилецкому принадлежит шуточный четырехголосный кант, текст которого (автором, вероятно, был сам Дилецкий) направлен на пропаганду партесного стиля. Это сочинение было опубликовано Т. Н. Ливановой¹⁵ по сборнику ГИМ, собрание П. И. Щукина, № 61. Те же вирши с нотами записаны и в других рукописях ГИМ (Син., № 486 и № 757). О принадлежности текста и музыки Дилецкому говорят заключительные строки виршей:

Канпановал сии гласы человек грешный,
Иноземец же и пан Николай Дилецкий¹⁶.

Рукопись № 757 принадлежала Нило-Столобенской пустыни и, по определению М. В. Щепкиной в рукописном каталоге Синодального певческого собрания ГИМ, относится к последней четверти XVII столетия. Кант помещен на первой странице.

Сборник № 486 также датируется последней четвертью столетия, помещенное же там многолетие в честь царя Петра и благоверной царицы (имя не указано) уточняет дату —

¹⁴ См. об этом: *Протопопов Вл.* Музыка петровского времени о победе под Полтавой. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу, с. 230.

¹⁵ *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, с. 211. Ранее того этот кант упоминал А. В. Преображенский.

¹⁶ Только сам автор мог сказать о себе «человек грешный», говорить же так о живом или умершем человеке другому было нельзя.

после 1696 года, когда умер царь Иван (с. 84 партии баса). Сборник № 486 принадлежал Богословской церкви при Ипатьевском монастыре и тоже открывался кантом Дилецкого, записанным, возможно, ранее 1696 года, так как сборник мог подбираться не сразу.

В рукописи «Грамматики», хранящейся в ГБЛ под шифром ОР 14, собрание Отдела рукописей (датируется серединой XVIII века) тот же кант помещен в составе трехголосной партитуры. Он изложен в иной тональности, чем все прочие: вместо фа мажора — в до мажоре. Фактура голосов в партитуре заметно отличается от партий в других рукописях. Вполне возможно, что трехголосие этого варианта отражает более традиционный склад кантов, писавшихся чаще всего на три голоса. Принадлежала ли эта переделка Дилецкому или какому-то другому композитору, неизвестно. Приводим данный вариант:

534

Знайте мя ни - жай - ша - го пе - ти гла - сом ба - са,

тем мя и ра - зу - мей - те все - гда пе - ти ба - са

Интонационный склад канта Дилецкого вполне обычен для этого жанра, как обычна и куплетная форма.

Особенно интересен текст канта. Противопоставление согласного (партесного) пения несогласующемуся и не имеющему размера — основная мысль произведения. Тут же и ряд характерных деталей в отношении ладовой системы («ми, ля, соль, фа, ми, ре, ут благие степени»), многоголосия («познавши вся моя согласныя ноты, начнеши всегда пети день и ночь с охоты»), определяется функция каждого голоса, отмечается большое значение тенора, содержащего «путь», то есть основную мелодию. Высмеиваются «фиты» и «кобылы» —

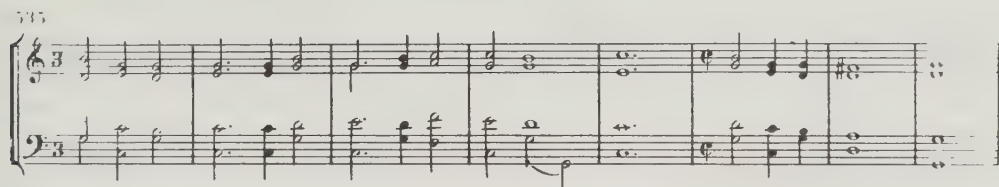
знаки крюковой нотации, определяется выразительность в исполнении: «подобает бо пети, мало же кричати».

Сборники ГИМ, Синодальное певческое собрание № 486 и № 757, состоящие в общем из церковных песнопений, но открывающиеся кантом отнюдь не церковного характера, напротив, колеблющим древние традиции знаменного пения, могут служить показателем процесса обмирщения музыкальной культуры в России конца XVII века. Монастырская братия, которой принадлежали эти сборники, по временам, видимо, развлекалась исполнением шуточных произведений.

Исследование музыкального стиля Дилецкого еще только начинается и желательно направить усилия музыковедов, изучающих отечественную музыкальную культуру второй половины XVII века, на его продолжение. Очень важно было бы вести эту работу в комплексе с анализом теоретических положений и образцов «Музыкальной грамматики». Как для Дилецкого «Грамматика» явилась плодом синтеза теории и художественной практики его времени, так и современный исследователь может глубоко проникнуть в сущность музыки и теории Дилецкого лишь тогда, когда сумеет показать связи и взаимообусловленность этих сторон музыкального искусства.

КОММЕНТАРИИ

¹ В рукописи «Грамматики» ГИМ, собр. Барсова № 1340 (л. 59 об.) помещена партитура канта на текст виршей кресту, следующая сразу по окончании заглавия — см. факсимиле этого листа на с. IX настоящего издания. Приводим кант в современном нотном начертании:



Под партитурой в названной рукописи помещен полный текст стихотворения, отличающийся от текста Памятника:

Кресту господнему смиренне кланяем,
Главы склоняем,
На нем распятого сердца прославляем.
Сие поминаем, его обагрям,
Главы склоняем,
Страдати готови, умерети желаем.
Да утвердим в сие мысль ума нашего,
Христа своего,
И подвигнемся вси твердо к страстем его.
Его же рогами враг наш избодеся,
Верным дадеся,
Спасител же славне в небо вознесся.
Четверокопечный крест сына божия
И вознесе я
От всех четырех стран собра люди своя.

В ряде рукописей «Грамматики» фиксируется только мелодия канта. Она записывается на нотоносцах, составляющих рисунок креста (см. факсимиле рукописи 1681 года, помещенное в печатном издании 1910 года, с. 58). Полный текст стихотворения вписан отнюдь не во всех рукописях «Грамматики».

Кому принадлежали текст и музыка канта — неизвестно. Может быть, текст — Кореневу, а музыка — Дилецкому?

² Приветственное обращение (по тексту оригинала — «Во благородных благородному и во именитых именитому») восходит к самым древним торжественным оборотам русской литературы. В «Слове о законе и благодати» Илариона (написано между 1037—1050 гг.) говорится о князе Владимире Святославиче: «Сий славный от славных рождься, благородный от благородных, каган наш Владимир» (цит. по кн.: Памятники духовной литературы времен великого князя Ярослава I. М., 1844, с. 38. Фрагмент «Слова» см. в кн.: Гудзий Н. К. Хрестоматия по древней русской литературе. Изд. 8-е. М., 1973, с. 31—33). И в выражении на с. 3 «несть лепо слышавше умолкнути, провещанию достойная» можно почувствовать влияние начальной фразы «Слова о полку Игореве»: «Не лепо

ли ны бяшет, братие» («не следует ли нам, братие»). Вообще и в обращении, и во всем предисловии-посвящении «Грамматики» Дилецкого Строганову выдержан характер торжественной строгой речи, выдающий знакомство автора с лучшими образцами древнерусской литературы.

³ «Поэт Маро» — вероятно, Публий Вергилий Марон (Р. Vergilius Maro, 70—19 до н. э.), а его «историчная книга» — поэма «Энеида». Ее начальные слова «Агта virumque сапо» — буквально: «Я воспеваю военные подвиги мужа» («Битвы и мужа пою» — *Вергилий. Энеида. Перевод А. Фета. Спб., б. г.*). «„Энеида“ представляет поэтическую историю возникновения и постепенного роста римской славы. Древний толкователь Вергилия — Сервий называет Энеиду „Деяниями народа римского“» (*Черняев П. Введение к чтению Вергилия. Странствия Энея. Казань, 1893, с. 67*). В средние века и в период Возрождения «Энеида» пользовалась широкой популярностью. «Христианские писатели особенно увлеклись Энеидой, и многие из них составляли из стихов поэта отдельные песнопения религиозного содержания» (там же, с. 115). В XVII веке из «Энеиды» брались сюжеты для опер. Такова, например, современная Дилецкому «Дидона и Эней» Перселла (1677). Об идентичности упоминаемого Дилецким «поэта Маро» с Вергилием сделал указание Б. Г. Смоляков при обсуждении настоящей работы во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания Министерства культуры СССР.

⁴ Темпы, или Темпейская долина — долина в Фессалии (Греция). Описание ее и связанных с ней обычаев в древности см. в кн.: *Элиан. Пестрые рассказы. Перевод с древнегреческого, статья, примечания и указатель С. В. Поляковой. М.—Л., 1964, с. 28—29*. На это издание указал Б. Г. Смоляков.

Клавдий Элиан (конец II — первая половина III века н. э.) — римский прозаик, писавший на греческом языке. Подробно о нем см. в статье С. В. Поляковой «Клавдий Элиан и его „Пестрые рассказы“» — указ. изд., с. 125—143.

⁵ Говоря здесь о дне рождения (тезоименитстве) как источнике для похвалы, Дилецкий, вероятно, имел в виду Григория Строганова, но называет Георгия. В XVI—XVII веках в России существовал обычай приписывать к имени знатного лица и имя того святого, память которого отмечалась в день его именин. Так, в Степенной книге Иван III именуется Тимофеем, потому что родился в день памяти апостола Тимофея (см.: *Гудзий Н. К. Хрестоматия по древней русской литературе, с. 275*). Петр I родился в день памяти Исаакия Далмацкого — это было причиной того, что основанная в Петербурге церковь, впоследствии собор, названа в честь Исаакия (Исаакиевский собор).

Пока не удалось установить день рождения Григория Строганова, но вполне возможно, что он приходился на день памяти св. Георгия, что в таком случае и послужило основанием назвать в посвящении это имя. Упоминание Дмитрия вполне понятно: это имя носил отец Григория. Св. Дмитрий Селунский изображался на иконах с копьем.

⁶ Первоисточник фразы, заключенной в кавычки, остается невыясненным.

⁷ Здесь подчеркивается, что Г. Д. Строганов не только любил петь в хоре, но и был организатором хора.

⁸ Тут, видимо, отразились явления русской жизни второй половины XVII века, когда протекала острая борьба раскольников с приверженцами официальной церкви. Дилецкий, вероятно, намекает на протопопа Аввакума и других вождей раскола, подававших царю письма («хартии») с

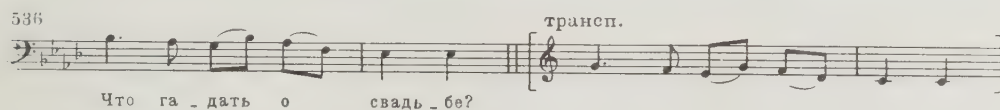
обличением Никона в отступлении от правой веры и не стеснявшихся разного рода казуистических суждений («софизмов»). Отрицательное отношение Дилецкого к раскольникам и их неприятию нового, партесного, стиля музыки явствует из предшествующего комментируемой фразе текста предисловия-посвящения.

⁹ Дилецкий использует популярный духовный стих «Седе Адам прямо рая», распространенный в России в одногласном и, подобно кантам, в трехголосном изложении. Два варианта мелодии по рукописям XVI и XVIII веков и подробный обзор бытования стиха приводятся в кн.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. В 2-х тт., т. 1. М., 1928, с. 256—261. Отрывок трехголосного варианта помещен в кн.: *Памятники русского музыкального искусства*, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973, с. 208.

¹⁰ По древнегреческой мифологии «царь Амфион играл на лире и звуками музыки приводил в движение камни, которые сами складывались, образуя стены города» (*Радциг С. И.* Античная мифология. М.—Л., 1939, с. 128). Орфей своей игрой на лире увлекал слушателей. Главными местами почитания муз были города на склонах горы Геликон, отсюда название — «музы геликонские».

¹¹ Приводимые два вида мелодического движения являлись для Дилецкого символами процветания (восходящее направление) и упадка (нисходящее направление).

¹² Образец (пример 4), приводимый в рукописи «Грамматики» из сборника, находящегося в Научно-музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева Московской консерватории под шифром В 68, с. 539, сопровождается текстом: «Радуйся, радуйся, дево». Таким образом, несомненно его происхождение из неизвестного нам партесного концерта. В то же время данная мелодия очень похожа на обороты из русских народных песен. Любопытно, что она почти совпадает с начальной фразой Ивана Сусанина в одноименной опере Глинки, взятой им, как известно, из песни извозчика близ города Луги под Петербургом:



В печатном издании 1910 года образец «веселой мусикии» заимствован тоже из партесного произведения и приведен с текстом:



Это не что иное, как отрывок партии баса из имитационного построения нижних голосов (по терминологии Дилецкого, «хорального»), допускающего бесконечный канон (ср. пример 459):



Подобные формы, по словам «Грамматики», постоянно использовал композитор Иван Календа. Их же широко и разнообразно применял Василий Поликарпович Титов (ок. 1650 — ок. 1715). Подробную характеристику его творчества см. в работах автора этих строк: 1) «Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века» (в кн.: *Musica Antiqua. III. Acta scientifica*. Bydgoszcz, 1972, с. 847—871); 2) «Музыка петровского времени о победе под Полтавой» (в кн.: *Памятники русского музыкального искусства*, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу, с. 236). Там приведен ряд фрагментов из сочинений Титова, показывающих, что даже таким «общим местам» партесных композиций Титов сумел дать индивидуальное претворение, мелодизируя чередование гармоний доминанты и тоники и сообщая ему изобразительный характер в подражание колокольному звону, и т. п.

На протяжении «Грамматики» Дилецкий неоднократно возвращается к подобным оборотам, демонстрируя разные приемы (см. примеры 115, 116, 215, 216, 242, 305, 455, 456, 464, 468—470).

Можно предположить, что чередование доминанты с тоникой восходит к сочинениям польского композитора Марцина Мельчевского (?—1651). В *Gloria* его короткой Триумфальной мессы находим следующую имитационную последовательность двух хоров с чередованием тоники и доминанты (ср. с примерами 455—456):



Все это вполне подходит под понятие хорального правила Дилецкого.

¹³ Этот образец в ряде рукописей «Грамматики» сопровождается текстом: «О горе мне, грешному».

¹⁴ Этот пример очень интересен своей ладовой переменностью: первая фраза — в мажоре, вторая, мелодически тождественная, — в параллельном миноре. Тут несомненно сказалось влияние народного творчества, постоянно пользующегося подобной ладовой формой. На этом же принципе сопоставления мажора и минора при мелодической тождественности Дилецкий далее основывает «правило противное иже именуется латински *регула контрария*» (Памятник, с. 76).

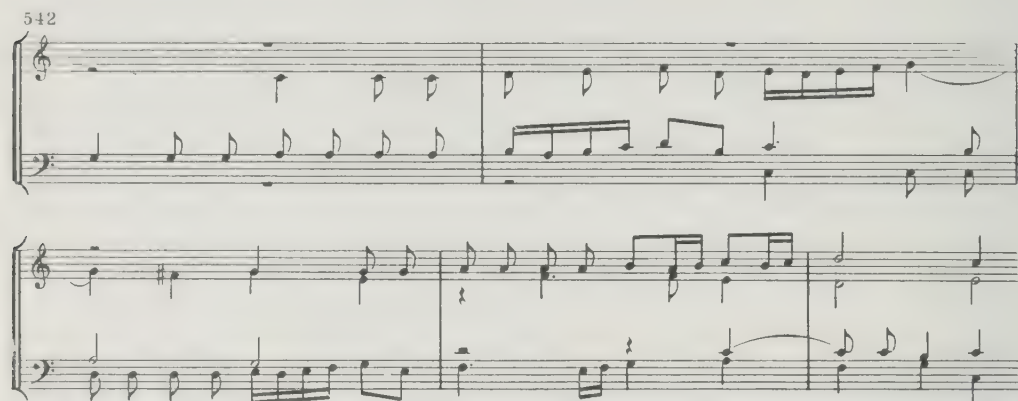
¹⁵ Объяснение сольмизационной системы см. в кн.: *Металлов В. М.* Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. Спб., 1898.

¹⁶ Здесь подразумевается, что случайный диес (речь идет о «смешанной мусикии» со случайными знаками) нужно петь на полутон выше диатонической ноты, воспроизводя как бы полутон *ми—фа*, выговаривать же, то есть называть, следует ноту написанную, какая здесь будет: *фа*

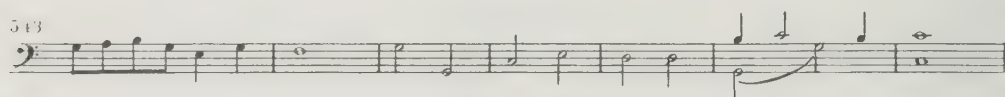
²² В оригинале в партии альты гармоническая координация нарушается, но точно соблюдается в рукописи ЦГАДА (л. 16 об.) — по ней нами и сделано исправление.

²³ В оригинале в партии тенора есть нарушения гармонической координации, они устраняются нами по рукописи ЦГАДА (л. 17).

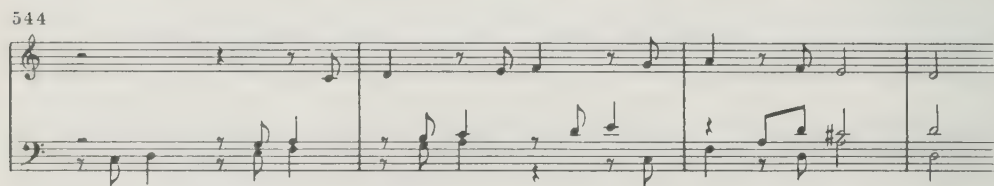
²⁴ В печатном издании 1910 года авторство Мельчевского по ошибке отнесено к предыдущему примеру и не отмечено в настоящем, действительно взятом из Триумфальной мессы этого композитора. Заимствуем из нее отрывок, приблизительно соответствующий приводимому Дилецким (по микрофильму, находящемся в ГЦММК):



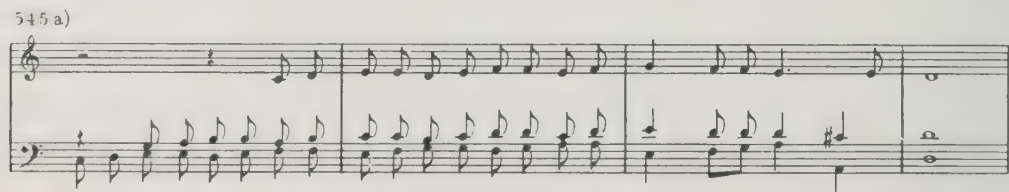
²⁵ В рукописи 1723 года (с. XVII) к примеру 70 приписан снизу четвертый голос, а в такте 6 иначе изложен средний голос:

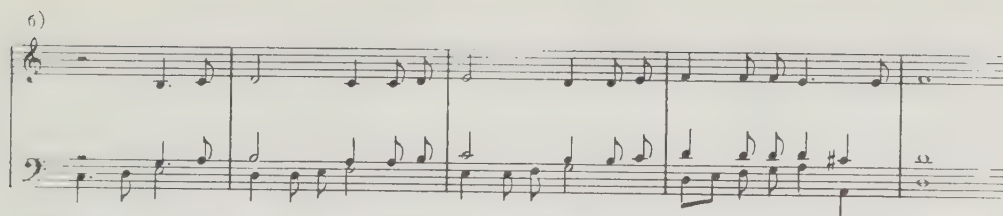


В рукописи ЦГАДА (л. 17 об.) вместо примера 70 так:

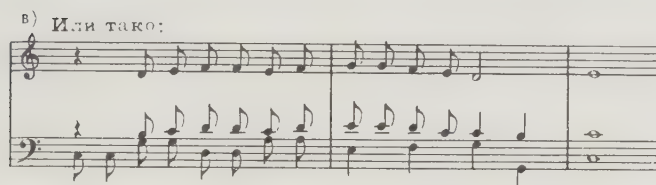
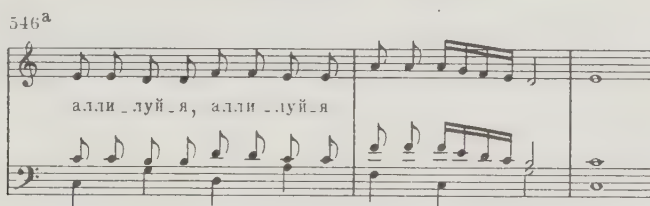


²⁶ К этому примеру в печатном издании 1910 года находим авторское указание: «Сие изображение Мильчевского, еже есть во мше (msza — месса, польск. — Вл. П.) триумфальной» (с. 98). Однако в известной нам короткой Триумфальной мессе Мельчевского такого отрывка не имеется. После примера из Мельчевского (?) в указанном издании помещены два примера, не вошедшие в Памятник (они имеются и в рукописи ЦГАДА, л. 20):

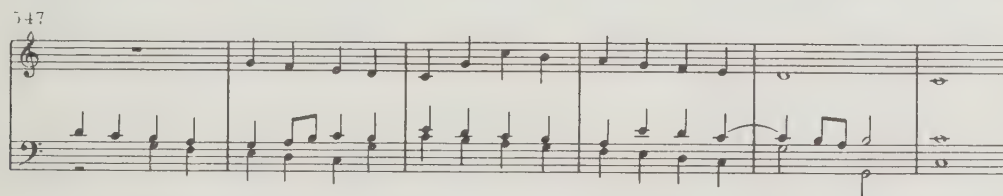




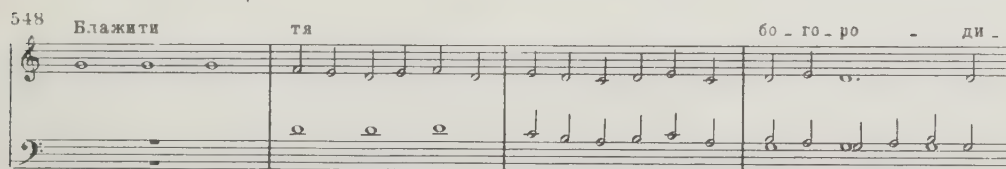
27 После примера 89 в печатном издании 1910 года находим еще следующий текст с двумя нотными примерами (с. 100): «Сие восшествие мощно в терциях и в квинтах не концертных положить; яко первое и второе [восшествие] в секстах и квартах, всегда концертных, якоже имел еси подобства и яко зде полагаю тако»:

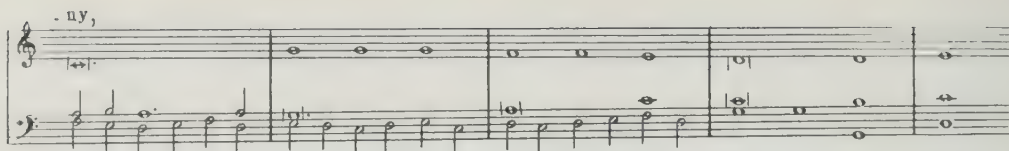


28 В печатном издании 1910 года (с. 101) и в рукописи ЦГАДА (л. 22 об.) изложено иначе:

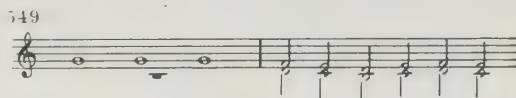


29 Этот пример в оригинале изложен в размере $\frac{3}{1}$. Его Дилецкий заимствовал, упростив изложение, из своей «Службы препорциональной» (Дилецкий Николай. «Достоинство». София, 1971, с. 3):



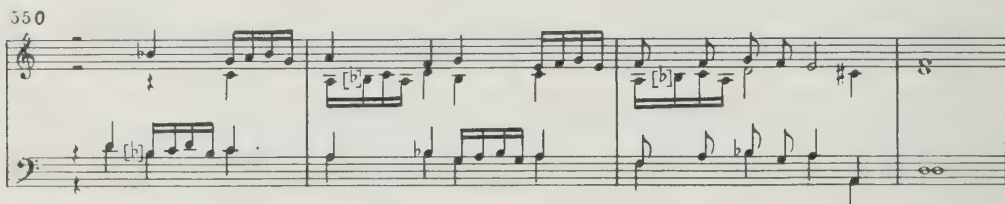


В печатном издании 1910 года (с. 102) находим еще большее упрощение — вместо начальных трех тактов оставлено только два:



³⁰ В оригинале в партии альты четвертая восьмая такта 2 *фа*, однако в рукописи ЦГАДА (л. 23) *ми*. В рукописи ГПБ в этом же месте есть пометка: *ми*.

³¹ В печатном издании 1910 года этот пример приведен вторым номером, первым же идет следующий (с. 103):



В альту имеется, видимо, ошибка переписчика: в тактах 1—2 *до* и следующие четыре шестнадцатых надо читать терцией выше.

³² Этот пример в рукописи 1723 года сопровождается повторением слова «аллилуйя». В печатном издании 1910 года примеры 98 и 99 отсутствуют.

³³ В оригинале в партии альты над шестнадцатой *фа* выставлен диез, в верхнем же голосе в этот момент знака нет. По тональному строению до мажора тут не должно быть диеза. Возможно, этот знак относится ко всему пассажи шестнадцатых и заменяет лигу, хотя сам Дилецкий протестовал против подобной замены. В рукописи ЦГАДА (л. 24) диэз именно так и проставлен, над пассажем, приблизительно над нотой *до* (не подразумевается ли *до-диез*?). Диэз над нотой *фа* перешел в копии, за исключением рукописи ГБЛ, ф. 210, собрание В. Ф. Одоевского, № 5, л. 60 об., где никакого знака нет.

Остается неясность и с пассажем у альты в такте 3: в оригинале он с гармонией не согласуется. В копиях повторялась, а иногда и усугублялась описка оригинала, как, например, в рукописи ГИМ, собр. Забелина, № 168, л. 39 об.:



Пассаж в следующем такте тоже записан очень неаккуратно: на второй четверти он не укладывается ни в размер, ни в гармонию. Мы его приводим по рукописи ГИМ, Син. № 777, л. 59. В других списках он записан так (рукопись ЦГАДА, л. 24; ГИМ, собр. Забелина, л. 39 об.):

552 в рукописи ЦГАДА

в ГИМ, собр. Заб.



34 Пример 104 в рукописи ЦГАДА (л. 24 об.) сопровождается текстом «и борет, и борет, и борет душу мою».

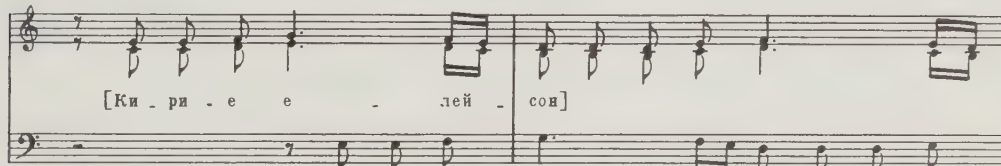
35 В печатном издании 1910 года пример 105 помещен как третий образец, вторым же — следующий (с. 104):

553



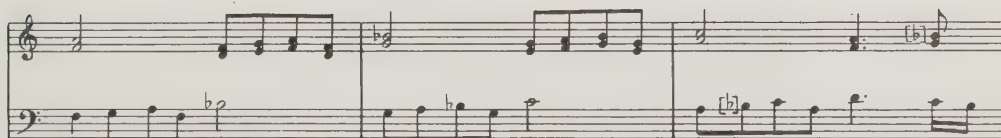
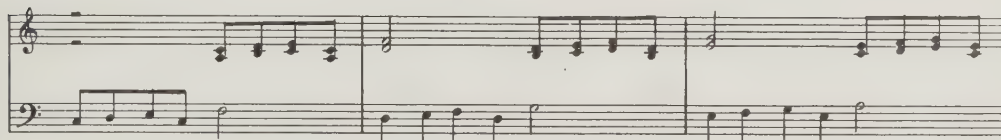
Кроме того, имеется еще четвертый пример (с. 105):

554



36 Схема и первый образец в печатном издании 1910 года такие (с. 106):

555

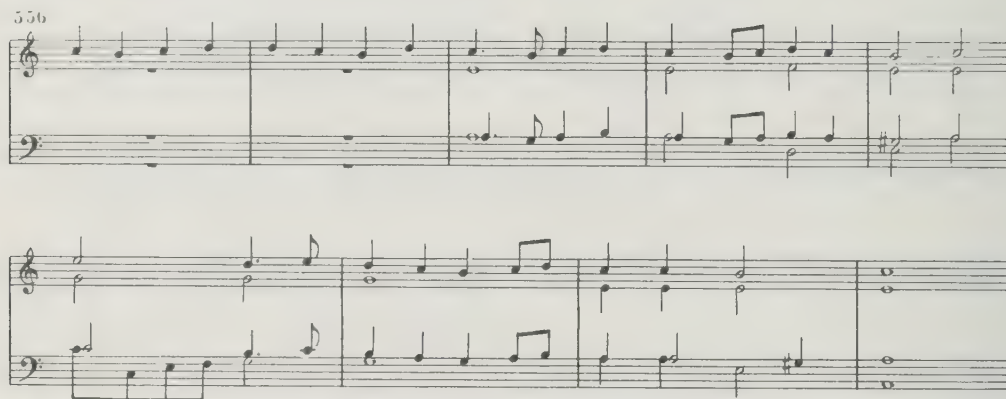


Вслед за ними помещено замечание о свободном и широком применении «смешанного правила» в музыкальной литературе: «множицею в слаганиих мусикийских совершенных художников полагается, обаче и в моих видети имаши концертах» — и пример, вошедший в Памятник (№ 110).

³⁷ В рукописи 1723 года, с. XXV, это указание расширено и говорится о возможности смешения с пунктирным движением («контрапунктами»). В подтверждение приведен образец, тождественный примеру 167 Памятника. Однако о пунктирном движении («контрапункте») еще не было речи в изложении «Грамматики», поэтому подобное указание преждевременно. Текст Памятника свободен от такого недостатка. Когда в рукописи 1723 года будет речь идти о «контрапункте», то там еще раз, на с. XXXVII, приводится тот же пример, который был на с. XXV.

По-видимому, рукопись 1723 года восходит к какому-то очень раннему, неизвестному нам, предварительному автографу, который изменялся автором при работе над рукописью Памятника.

³⁸ Ранее этого примера в рукописи ЦГАДА (л. 27) и в печатном издании 1910 года (с. 107) помещены образцы «Аллилуиа восьмого гласа», кое в чем различающиеся друг с другом. Приводим образец из рукописи ЦГАДА:



³⁹ После этого примера в печатном издании 1910 года, с. 110, имеется указание на иное значение термина «естественное правило»: «Егда кто через терции кой концерт полагает, когда два, или три, но не в концертах поют, тоию купно текст в них бывает, что всюду узриши; сему правилу всякого рода песни неконцертные повинуются» («когда кто-нибудь излагает концерт в терциях, то есть два или три [голоса] поют без имитаций [неконцертно], тогда и текст произносят все вместе, что везде увидишь; этому правилу подчинены всякие неконцертные песни»).

Речь идет о гармонизациях знаменных мелодий с постоянным многоголосием и одновременным произнесением текста всеми голосами; подразумеваются также и канты, которые подчиняются чаще всего тому же принципу. Именно в этом смысле употреблено указание, предшествующее примеру 72 Памятника.

⁴⁰ «Правило дудальное» — термин, происходящий от названия народного духового инструмента дуда, типа волынки, на котором можно было длительно выдерживать один звук. «Лирипиум» — наименование аналогичного инструмента, применявшегося в музыкальной практике XVII века. Приведем любопытное свидетельство современника об использовании этого инструмента: «По въезде послов в город московским трубачам было

велено играть громче, но несходным с нашими (польскими.— *Вл. П.*) трубами образом. Сравнив искусство этих и тех, я мог бы сказать, что московские дуют в *liripirium*, а наши в трубы» (*Таннер Бернгард. Описание путешествия польского посольства в 1678 году.— В кн.: Чтения в Обществе истории и древностей российских, 1891, кн. 3. М., 1891*). Как видно, в русских трубах преобладал звук одной и той же высоты, что дало основание автору сравнить их с лирипиумом.

В Азбуковнике XVII века встречаем подробное перечисление музыкальных инструментов и среди них — пипелы: «Муסיкия есть гудение, рекше — игра гуселная, и скиноров, рекше — лырей и дояр и подобных сим от всякого рода муסיкиина, всякого устройства гудебного. Род же муסיкиин се есть к преднаписанным: трубы, свирели, еже и пиголами наричются, и пипелами» (ЦГАДА, ф. 181, № 243, л. 123 об.).

Хотя «Грамматика» Дилецкого посвящена хоровой композиции, но она отражает и постепенное возрастание роли инструментальной музыки, характерное для его времени.

⁴¹ В рукописи ЦГАДА (л. 30 об.) и в печатном издании 1910 года (с. 111) взамен этого примера приведен отрывок из неизвестного произведения Замаревича: «Яко же Замаревич, творец в том искусный, художник муסיкии совершенный, тако написа». Цитируем пример по печатному изданию 1910 года с приведением разночтения по рукописи ЦГАДА:

557

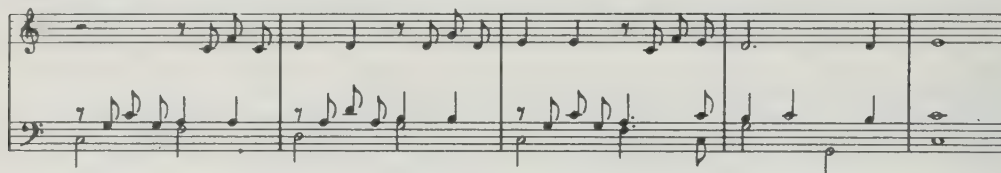
Такты 9-11
в рукописи ЦГАДА:

⁴² Этот пример в печатном издании 1910 года (с. 112) имеет текст «отверзай толкушу» и в рукописи ЦГАДА (л. 31) — «отверзи толкушу».

⁴³ В печатном издании 1910 года (с. 113) термины в применении к каденциям другие — «свойственные» и «несвойственные», в рукописи 1723 года — «властные» и «невластные». По современной терминологии это приблизительно соответствует полным и половинным каденциям.

⁴⁴ В рукописи ЦГАДА (л. 33 об.) далее приведен еще один вариант этого примера с указанием «или тако»:

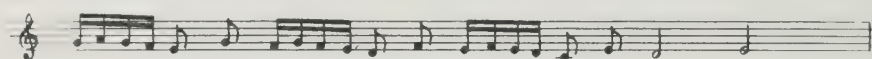
558



⁴⁵ Здесь мелодия совпадает с примером «веселой мусикии» (см. коммент. 12). Перемещение в минор — возможная ладовая перекраска мелодии, постоянно используемая в народном творчестве и в профессиональной музыке. Пример, приводимый Дилецким, принадлежит к самым ранним образцам этого приема во всей европейской музыке и показывает его отчетливое осознание.

⁴⁶ В рукописи ЦГАДА (л. 35 об.) и в печатном издании 1910 года (с. 117) приведена еще седьмая вариация:

559



Возможно, что фигуры, предлагаемые Дилецким, отражали практику народно-вариационного искусства при игре на балалайке и других инструментах. Вариация шестая напоминает русскую народную «Камаринскую».

Система вариаций столь полно излагается здесь впервые в русской музыкальной теории. Автор подчеркивает «бесконечность» вариационных изменений («тысящю превращати сие пение») — мысль, впоследствии изложенную Б. В. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс». Л., 1971, с. 41). Завершенность цикла вариаций, предлагаемых Дилецким, действительно очень невелика — для XVII века это вполне естественное явление.

⁴⁷ Здесь использовано свободное обращение темы.

⁴⁸ В печатном издании 1910 года (с. 121) по отношению к интервалам («нотам») термины такие же, как и по отношению к каденциям (см. коммент. 43): «свойственные» (терции и квинты) и «несвойственные» (кварты, сексты, септимы; секунды не упоминаются).

⁴⁹ В рукописи ЦГАДА (л. 39 об.) и в печатном издании 1910 года (с. 122) варианты этого примера:

560 а)



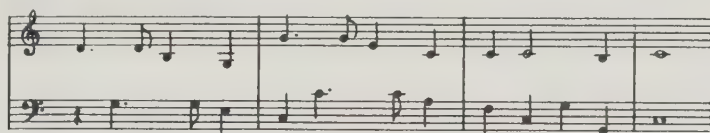
б)



Последний из них имеется и в рукописи ГИМ, Син., № 184, л. 35.

⁵⁰ В рукописи ЦГАДА (л. 41) после этого примера идет следующий текст: «Явнейшаго ради твоего проразумения полагаю указ простой, да бы еси точию се же на хвалу божую уразумел. Указ»:

561



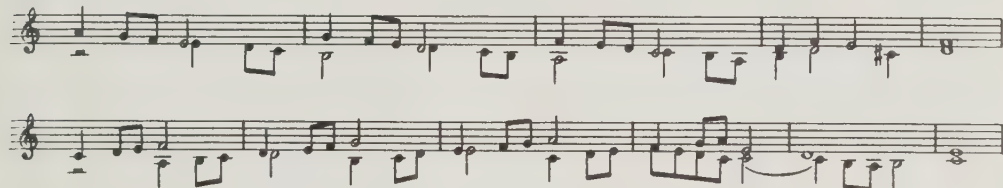
⁵¹ См. примеры 195 и следующие.

⁵² Вместо термина «способ» в печатном издании 1910 года (с. 125) применен термин «устройство».

⁵³ Этот пример на нисходящий ход неудачен: правило требует начального хода на секунду, в примере же — на терцию.

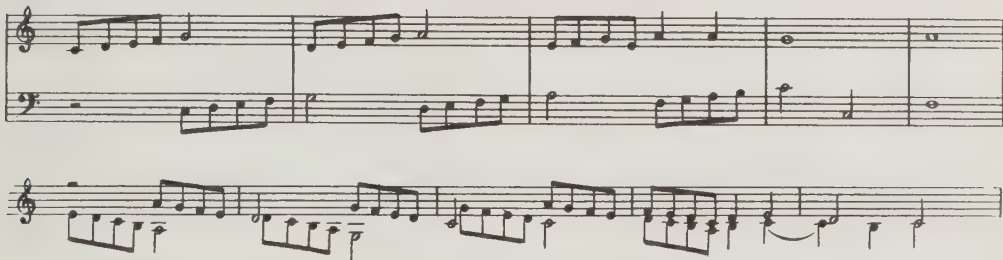
⁵⁴ Примеры 191 и 192 в печатном издании 1910 года (с. 126—127) даны в фигурированных вариантах:

562



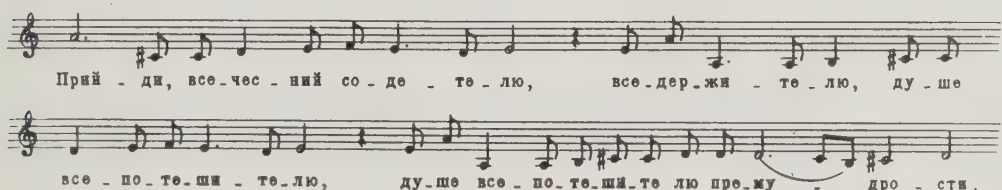
⁵⁵ Примеры 193 и 194 в печатном издании 1910 года (с. 127) даны в таких вариантах:

563



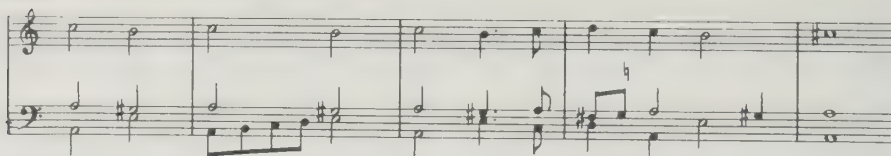
⁵⁶ В рукописи 1723 года, с. XLI, имеется еще следующее указание и пример: «Также хороше бувають положенни мѣшанніи з яким-нѣбудь способом, напрыклад»:

564



57 В рукописи ЦГАДА (л. 45 об.) — другой вариант примера:

565



58 В печатном издании 1910 года (с. 130) — другой вариант примера:

566



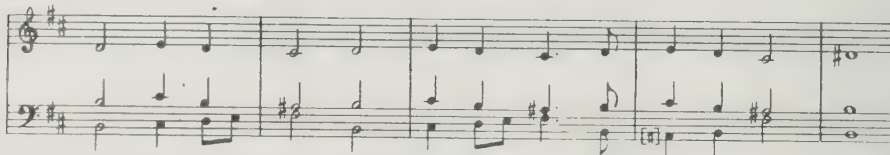
59 В печатном издании 1910 года (с. 131) — другой пример:

567



60 В печатном издании 1910 года (с. 131) — другой пример:

568



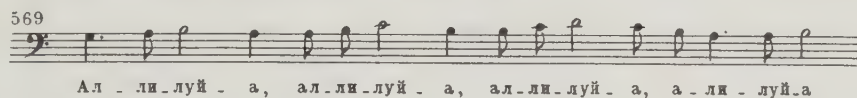
61 В рукописи 1723 года, с. XLVI, после этого примера сказано, что такой оборот со словами «Увы мне» композитор Замаревич положил в партии альты в концерте «Сию ризу». Трехголосный анонимный концерт с этим названием дважды упомянут в «Реестре нотных тетрадей Львовского братства 1697 года» (В кн.: Архив Юго-Западной России, ч. 1, т. 12. Киев, 1904, с. 62—71). Указание о Замаревиче есть и в рукописи ЦГАДА (л. 52), но название концерта не приводится.

62 Данный пример (без нижней строки и без текста) приведен в печатном издании 1910 года (с. 138) как «изображение Рожицкого, королевской капеллы регента». Этот концерт польского композитора Яцека Ружицкого (? — ок. 1700), с 1657 года ставшего регентом варшавской королевской капеллы, по-видимому, посвящен деве Марии, культ которой пользовался тогда большой популярностью в Польше. Он вызвал создание литературных произведений, собранных в книге, переведенной в 1668 и 1683 годах на русский язык под названием «Звезда пресветлая» (см.: Титов А. А. Описание славяно-русских рукописей, т. 3. М., 1903, с. 399).

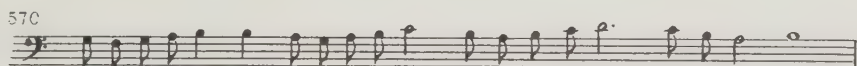
63 Та же мелодия приведена в рукописи ЦГАДА (л. 52 об.) с предварительным замечанием: «Или в той час, егда подобает радоваться, якоже во праздник воскресения Христова, имаши на сие указ в Пасхе моей, идеже тако» (далее вписан пример, аналогичный примеру 220 с не-

большим вариантом каденции). Из этого замечания явствует, что Дилецкий заимствует здесь образец из собственной композиции пасхальных стихир, откуда взят текст «Пасха всех освящающая верных».

⁶⁴ В рукописи ЦГАДА (л. 53 об.—54) имеется еще такое указание с двумя образцами: «Нисшествие или восшествие кое либо тожде самое от себе и в себе самой разделяется текстом наипаче, во указ:



Текстом разделяется и нотами токмо иными, не буквами А и проч. Во указ:



(Нисходящее или восходящее какое-либо движение само по себе разделяется, а также более всего по тексту, например [569]. Разделяется текстом и различием нот, но не буквами А и прочими. Пример [570]).

⁶⁵ Правписание фамилии этого композитора в двух местах Памятника различно: здесь — Коленда, на с. 228 — Коледа, в других списках еще — Коляда, Каляда, Календа. При переписи московских дворов в 1671 и 1672 годах был записан двор «спевака Ивана Каледы» (см.: Переписные книги города Москвы. 1665—1676. М., 1886, стб. 45 и 185, а также с. 578—579 настоящего издания).

⁶⁶ Значение термина «завесистая» каденция неясно.

⁶⁷ В оригинале у ноты *ля* в такте 7, но выше ее, в среднем голосе проставлен диез, который не может означать ни *ля-диез*, ни *до-диез*, так как диеза нет в верхнем голосе. Видимо, автор хотел написать какой-то другой оборот, но передумал, знак же не зачеркнул. Однако эта описка механически перешла в копии. В рукописи ЦГАДА (л. 57) нет никакого знака.

⁶⁸ Цифра 7 (указание на септиму) в оригинале проставлена над последней нотой такта 2, но ее надо отнести к началу такта. Нотная запись в оригинале сделана по старой системе, с точкой при ноте *соль*, и потому относится по правилам Дилецкого к контрапункту («септимы наипаче полагаются в контрапункте»).

⁶⁹ Здесь Дилецкий использовал двухголосное начало своего четырехголосного мотета «Иже образу».

⁷⁰ Здесь знак диеза поставлен взамен лиги и его нельзя относить к ноте *си*, как это сделано в большинстве писарских копий и в транскрипции рукописи 1723 года (с. 50).

⁷¹ Тут, вероятно, подразумевается гармонизация знаменных мелодий («стихов осмогласных»), которую, по Дилецкому, следует начинать с присочинения баса. Более подробно приемы гармонизации знаменных мелодий излагаются в других вариантах «Грамматики» — см. Приложение II.

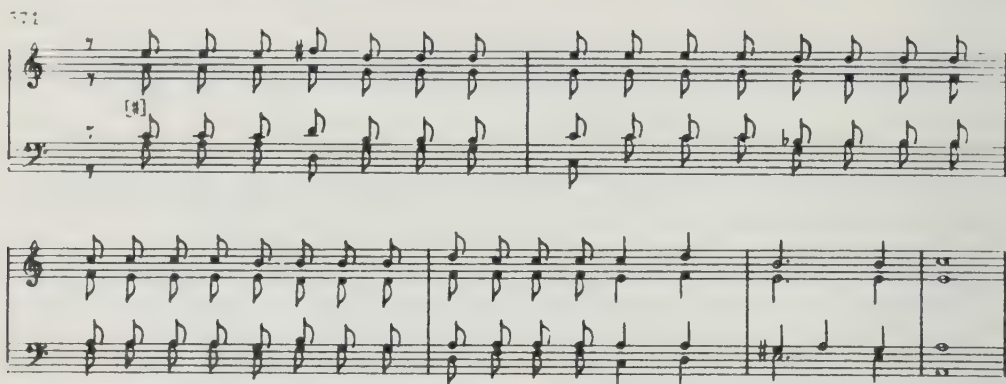
⁷² Здесь яснее, чем в других местах «Грамматики», подразумеваются мажор и минор.

⁷³ Имеется в виду, вероятно, смешанная система, являющаяся результатом объединения «веселой» и «печальной».

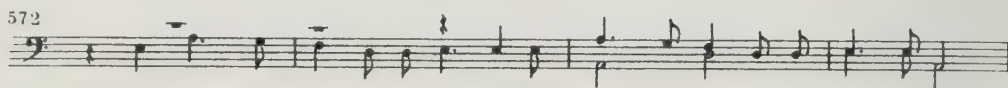
⁷⁴ Образец «трудного писания» с октавными скачками уже был дан в примере 201 Памятника.

⁷⁵ Говоря о неумении выставлять диезы в нотных книгах знаменного распева (ирмологионе и других), Дилецкий имеет в виду, возможно, традиции украинских музыкантов XVII века, так как по новейшим исследованиям в практике украинского нотописания диезы тогда не применялись (см. об этом в диссертации А. В. Конотопа «Супрасльський ирмологіон 1598—1601 гг. и теорія транспозиції знаменного распева», рукопись, 1974). В противоположность этому в нотных книгах московского происхождения диезы как знак повышения были в употреблении.

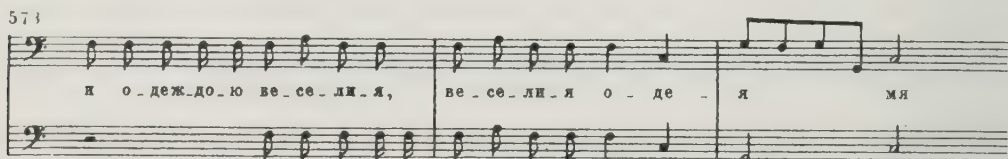
⁷⁶ В других местах «Грамматики» Дилецкий называет эту форму одним из видов «естественного правила». В рукописи ЦГАДА (л. 65—66) формулировка этого же принципа и образцы иные: «Аще хочещи фантазию коего восшествия или нисшествия положить не в концерте, образуй от них терциалныи фантазии. Во указ:



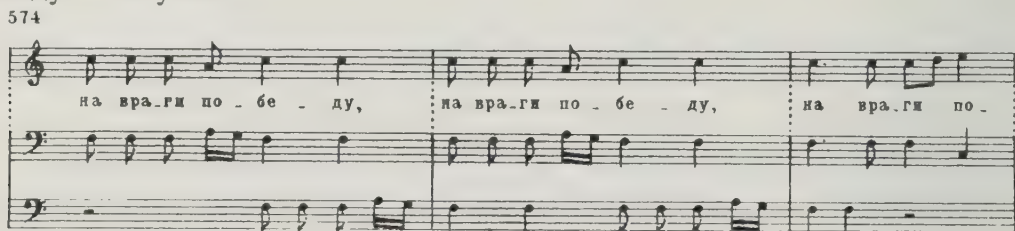
Хоральная фантазия может добре располагаться чрез одну (целая пауза.— *Вл. П.*) или чрез ес (половинная пауза.— *Вл. П.*) тако. Во указ:

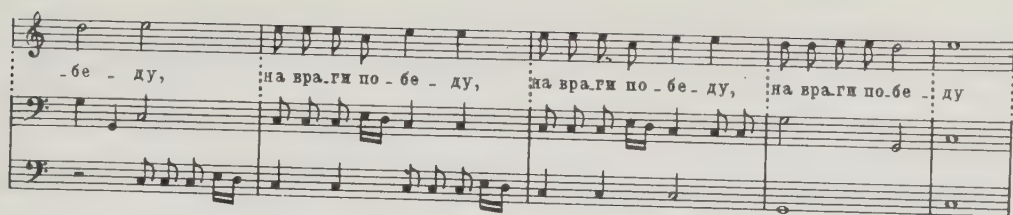


Дудалную фантазию мудре прикры Замаревичь, между другими искусными творцами, в своей моттете «Да возрадуется душа моя о господе», так в басах положше:



И моих аще ли бо многия имаши указы, обаче твоего ради удобства узриши в моттете «Вошел еси во церковь», идеже таков текст «на враги победу». Во указ:





Концерт (мотет) Дилецкого «Вошел еси во церковь» сохранился. Аннотация его дана (без указания места хранения и шифра) в статье: *Герасимова-Персидская Н.* Новонайденные сочинения Н. Дилецкого. — Журнал «Музыка», 1974, № 6, с. 21 (на укр. яз.). Партия I дисканта имеется также в рукописи ГБЛ, ф. 272, Синодальная библиотека, № 333, л. 28 об.— 29. В верхнюю строку предыдущего (574) примера мы вписываем отсюда указанный Дилецким отрывок, и он оказывается гармонизирующим с образцом из «Грамматики». Следовательно, действительно это партия из его концерта. Она записана после партий трех других концертов, а вслед за ней — партии еще девяти. Может быть, все они — творение Дилецкого?

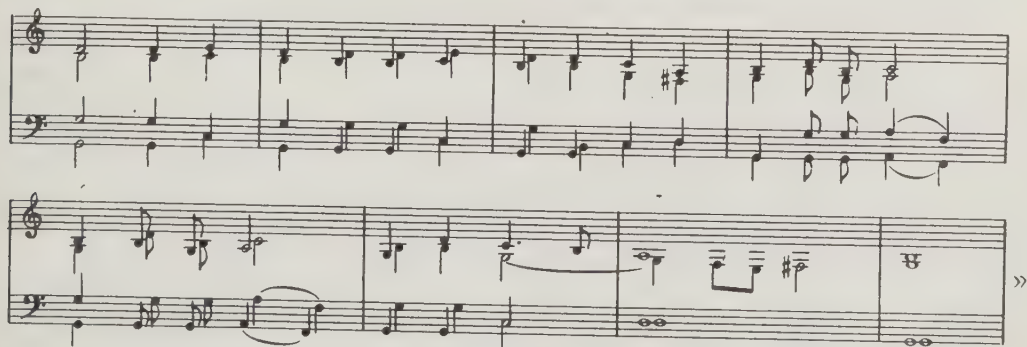
⁷⁷ Тут подразумевается практика цифрованного баса, требующая, чтобы при знаках альтерации выставлялось и цифровое обозначение интервалов, к которым относятся знаки. Исключение составляла терция от баса — цифра 3 могла не выставляться.

⁷⁸ В рукописи ЦГАДА (л. 68 об.) эта мелодия приведена с текстом: «Слава отцу и сыну, и святому духу».

⁷⁹ Примеры 304 и 305 взяты несомненно из многоголосного партесного концерта. В рукописи «Грамматики», хранящейся в Калининском областном государственном архиве, ф. 103, № 553, мелодия примера 304 сопровождается текстом: «и веселися, Сионе, и веселися, Сионе» — фрагментом из ирмоса девятой песни пасхального канона. Поскольку Дилецкий был автором восьмиголосного «Пасхального канона», можно предположить, что данный фрагмент взят именно из этого сочинения. Но в «Воскресенском каноне» Дилецкого («Партесный концерт», Київ, 1976) такого оборота нет.

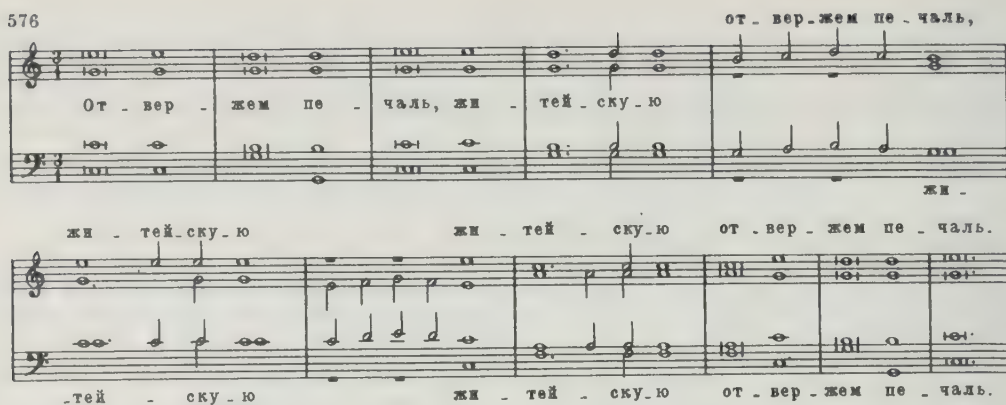
⁸⁰ В рукописи ЦГАДА этот параграф изложен полнее (л. 69 об.— 70): «И сие есть устроение размножения изрядное, егда гласы полагаются в терциях, пременяюще текст, сиречь, еже первый пояше, то второй паки поет, первый паки то поет, еже второй пояше. Во указ:

575



⁸¹ В рукописи 1723 года, с. LX, этот пример имеет текст: «Отвержем печаль».

⁸² Пример 313 в других рукописях имеет текст: «Отвержем печаль». В рукописи ЦГАДА (л. 70 об.) тот же пример изложен полнее:



⁸³ Здесь впервые в отечественной теории музыки описывается прием ракоходного движения. Любопытно, что его обоснование автор находит в словесной речи, допускающей перестановку слов без нарушения смысла. Эту форму применяли украинские поэты XVII века — см. *Величковський Іван*. Твори. Київ, 1972, с. 83, Многопремънительный вѣрш.

⁸⁴ Примеры 317—318 расположены в виде круга. Внутри второго текст: «Всякое построение можно проводить через все ключи и буквари бемольные и диэзные, если хочешь — двенадцать раз, и опять придешь к тому, с чего начал. Это лучше поймешь при игре на органе».

Пример 319 вписан на нотеносцах, образующих квадрат, внутри которого должна была помещаться миниатюра на сюжет Благовещения. Сбоку расположен текст: «Благовещение архангелово пресвятей богородице». Миниатюра «Благовещение» имеется в печатном издании 1910 года, с. 165, и воспроизводится с послужившей ему основой рукописи 1681 года в цветной репродукции на с. XIV нашего издания.

⁸⁵ В рукописи 1723 года стихи вписаны в прямоугольник из нотеносцев вместо рисунка «Благовещение», с. LXII.

В рукописи ЦГАДА (л. 77) стихи такие:

Со ангелом, дево, радость припеваем.
Дажь и нам радость за радость,
Радость ти глашаем.

В печатном издании 1910 года (с. 163) другой вариант:

Радость ти, дево, ангел со гласом приносит,
Прийми и наш глас, молим: Радуйся, возносит.

Обилие разнообразных вариантов этих виршей заставляет поставить вопрос: кому они принадлежали — Дилецкому? Если так, то это открывает неотмечавшиеся другими исследователями стороны его таланта.

В этом свете весьма любопытно отметить то обстоятельство, что текст рукописи ГИМ, Син., № 777 имеет восемь стихотворных вставок — Предисловие и семь стихотворений по завершении каждой из семи частей «Грамматики» (последнее принадлежит Тихону Макариевскому с его акростихом «Трудился о сем монах Тихон Макариевский»). Подробнее об этом см. в Приложении III описание указанной рукописи.

⁸⁶ В такте 2 в басу по ошибке внизу *соль*, а не *ля*. Пример 320 в рукописи 1723 года сопровождается текстом: «Един сый святыхъ тройцы» (с. LXIII).

⁸⁷ В оригинале производное «в путнем пении» — от термина «путь», которым обозначался в троестроичии средний голос, заимствованный из

старинного напева. Однако в данном случае подразумевается скорее многоголосие типа кантов, где верхние голоса движутся терциями. Это видно из примера 322, в котором мелодия может быть терцовым удвоением мелодии примера 321.

⁸⁸ Приводимая в примере 322 мелодия в рукописи 1723 года сопровождается текстом: «Господи, воздвигни силу твою да спасеши нас, да спасеши нас» (с. LXIII).

⁸⁹ Словом «фуга» Дилецкий обозначал быстрое ритмическое движение, например, шестнадцатыми.

⁹⁰ В оригинале «влочку» (*польск.* — по-итальянски).

⁹¹ Пример 341 образует с примером 340 правильное двухголосное сочетание.

⁹² К мелодии, приводимой в примере 344, в рукописи 1723 года приписан текст: Sanctus dominus deus (с. LXXIII).

⁹³ О канте «Похвалу принесу» и других, включенных Дилецким в текст «Грамматики», пишет П. В. Аравин в статье «У истоков русского многоголосия» («Советская музыка», 1978, № 1).

⁹⁴ Чопом, по словарю Даля, в западнорусских говорах назывался чан (см.: *Даль В. И.* Толковый словарь русского языка. М., 1955, с. 610).

⁹⁵ Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve poluti
Labii reatum [Sancte Johannes].

Приводимые стихи, как известно, взяты из гимна св. Иоанну — начальные слоги строк послужили для слоговой нотной системы, сохраняющейся до сих пор. Приписывая изобретение этой системы Бозцию (ок. 480—524), Дилецкий ошибался. На самом деле ввел эту систему Гвидо Аретинский (990-е гг. — 1050?). См.: *Иванов-Борецкий М. В.* Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1. Изд. 2-е. М., 1933, с. 20.

⁹⁶ Пример 364 в рукописи 1723 года сопровождается текстом: «О всепетая мати» (с. LXVIII). В «Реестре нотных тетрадей Львовского братства 1697 года» значатся четырех- и пятиголосный анонимные концерты с таким же названием (см.: *Архив Юго-Западной России*, ч. 1, т. 12, с. 62—71).

⁹⁷ Вероятно, тут подразумевается партия генерал-баса, часто поручавшаяся органу.

⁹⁸ Возможно, что здесь подразумевается форма basso ostinato, весьма распространенная в XVII веке.

⁹⁹ В рукописи 1723 года в такте 3 вместо последних восьмых так: четвертная пауза и четыре шестнадцатых. Далее идет примечание: «То есть приклад Давидовичов, в Симпковой службе диезисовой, которая ся называет симковая» (с. LXXIX).

Любопытно указание фамилии композитора — Давидов или Давидович, — ни в каких других рукописях «Грамматики» она не упоминается. Но в Библиотеке Академии наук УССР имеются рукописи произведений Давидовича, как указывает Н. А. Герасимова-Персидская в кн.: *Партесный концерт*: Київ, 1976, с. 6.

«Симпковая» служба — неясный термин. Может быть, тут должно быть искаженное писцом слово «сигмовая»? Такой термин иногда применяется в рукописях XVII века. Он происходит от обозначения метра буквой Σ (сигма) и указывает, что данное произведение написано целиком в раз-

мере $\frac{4}{4}$. Понятию «сигмовая» противопоставлялось понятие «препорциональная», то есть имеющая размер в виде пропорции (дроби) $\frac{3}{1}$ или $\frac{3}{2}$. «Сигмовые службы» встречаются и анонимные, и авторские — В. П. Титова («Титовичева»).

¹⁰⁰ В рукописи 1723 года к этой мелодии приписан польский текст: «Dai ci, boże, dobra pocscze» и т. д. (с. LXXX).

¹⁰¹ «Тихоновская мусикия» — это, вероятно, «Ключ разумения» Тихона Макариевского (30—40-е гг. XVII в.—1707; эти даты установлены Г. А. Никишовым). До сих пор еще не выяснено — каковы были взаимоотношения Дилецкого и Т. Макариевского, как были связаны их труды. Однако замечание «якоже рекох в тихоновской мусикии» повторяется в разных рукописях «Грамматики» (за исключением рукописи ЦГАДА), что указывает на его подлинность. Пока еще не известно, когда был составлен «Ключ разумения», — отсюда и отсутствие сведений о возможности участия Дилецкого в этой работе. Где жил Тихон в 1679 году, когда переводилась «Идея грамматики мусикийской», не установлено. 14 февраля 1680 года он вступил в должность келаря Савво-Сторожевского монастыря (ЦГАДА, ф. 1199, № 45) и с этого времени постоянно приезжал, а в дальнейшем и переехал в Москву. Таким образом, общение с Дилецким с 1680 года навряд ли подлежит сомнению, но как обстояло дело до этого года — неизвестно.

В. М. Металлов в своей работе «Старинный трактат» подробно останавливается на вопросе о связи «Ключа» Тихона Макариевского и «Идеи грамматики мусикийской», текстуально сравнивает их отдельные выражения и определения и приходит к выводу: «Мы имеем доселе все основания заключить, что вторая часть Тихоновского „Ключа“, содержащая учение о „мусикии“, принадлежит автору „Идеи“, Николаю Дилецкому» (Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким, с. 13). Насколько справедлив этот вывод — пока еще трудно сказать, следовало бы продолжить сравнение текстов и привлечь исторические документы того времени.

А. С. Цалай-Якименко не считает Тихона Макариевского автором «Ключа разумения», по ее словам этот труд лишь «приписывается Тихону Макарьевскому» (Цалай-Якименко А. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII столетии и труды Николая Дилецкого. — В кн.: Musica Antiqua. II. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1969, с. 352). «Дилецкий, вероятно, знал работы типа „Ключа“, поскольку в своей „Грамматике“ критикует подобную методику начального обучения сольмизации», — пишет далее Цалай-Якименко (там же, с. 353). Однако своей ссылкой на «тихоновскую мусикию» Дилецкий не только указал на участие в работе над «Ключом разумения», но и, очевидно, на согласие с ее методами. Кстати, главное содержание «Ключа разумения» посвящено не разъяснению сольмизационной системы, а приемам перевода крюковой музыкальной записи на нотнолинейную (см. подробный анализ «Ключа» в кн.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 394—409. «Составление „Ключа“ является единоличным трудом Тихона Макарьевского», там же, с. 401). Критическое отношение Дилецкого к «Ключу разумения» нигде им не высказано.

¹⁰² Сопоставляемые пары примеров (428—429, 430—431) показывают, сколько большое значение придавал Дилецкий мелодической развитости голосов — это, конечно, прямое следствие опоры на художественные образцы.

¹⁰³ Здесь, вероятно, имеются в виду исполнительские нюансы: акцентированию подлежат только начальные звуки фигураций, восьмые же на слабых долях такта должны исполняться легко.

¹⁰⁴ Текст, следующий за примером 437, отсутствует в рукописи ГПБ вплоть до параграфа «О сочинении каденций».

¹⁰⁵ У Дилецкого тут сказано: «Глаголем еще о певце и песнословце». Из следующей же фразы явствует, что словом «певец» он называет исполнителя-инструменталиста, поскольку и под пением обычно подразумевает музыку вообще, в том числе и инструментальную, словом же «песнословец» — вокалиста.

¹⁰⁶ Пример 462 в мелодизированном варианте помещен в рукописи ЦГАДА (л. 66) и в печатном издании 1910 года (с. 154) с указанием на собственный мотет Дилецкого «Вошел еси во церковь» (см. коммент. 76).

Займствование из собственного произведения в этом месте следует за музыкальным примером из сочинения Замаревича «Да возрадуется душа моя». По-видимому, опора на художественную литературу при обращении к фигурированному органному пункту («лирипипиальное правило») было более необходимо, чем простая схема.

Замена схемы подлинной фактурой может указывать на то, что и в других случаях схемы приводились Дилецким, видимо, на основе подлинной фактуры. Это высоко характеризует метод его труда — выведение теоретических положений из художественной практики, преподнесение их в наглядной форме для учебных целей. Подобного подхода в современной Дилецкому теоретической литературе мы не знаем, и может быть, именно Дилецкий ранее других применил такой метод. Он сохраняет свое значение вплоть до настоящего времени.

¹⁰⁷ В оригинале описка: вместо «дискантом» точнее — «басом-грефом» (высоким). В прямых скобках здесь и всюду далее мы выставляем правильное равенство в чтении (транскрипции) ключей со знаками.

¹⁰⁸ Здесь в оригинале описка: вместо «тенора» надо — «дисканта в ключе до».

¹⁰⁹ Здесь в оригинале описка: вместо «дискантом» надо — «высоким альтом».

¹¹⁰ Приводимые равенства для примеров 480 и 481 перепутаны в оригинале, их следует поменять местами: для примера 480 — альт с двумя бемолями, для примера 481 — альт без знаков.

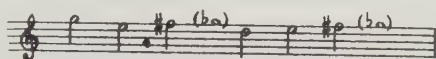
¹¹¹ В оригинале описка: вместо «дискант», надо — «альт».

¹¹² В оригинале: «тенором», точнее же — «басом».

¹¹³ В оригинале: «простым дискантом», надо — «высоким альтом».

¹¹⁴ В оригинале описка: вместо «тенора», надо — «баса». Звук *ля-диез* в оригинале заменен энгармоническим *си-бемоль*, поскольку и в букваре на с. 165 Памятника значится *aisбемольями*. Полного равенства с предложенной записью в теноровом ключе без знаков не получается: следовало бы в этом ключе выставить *си-бемоль*. Возможно и другое равенство — со скрипичным ключом, который, однако, должен иметь *фа-диез (соль-бемоль)*, то есть будет относиться, по терминологии Дилецкого, к смешанной системе:

577



¹¹⁵ В оригинале «простого баса», а надо — «высокого альта».

¹¹⁶ Отсюда и до конца в оригинале вписаны нотоносцы, но ни ключей ни знаков и никаких нот нет. Предложенные равенства в чтении ключей в большинстве неверны. Поправок мы не вносим, поскольку и сам автор счел, видимо, ненужным продолжать писание схем.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В «ИДЕЕ ГРАММАТИКИ МУСИКИЙСКОЙ»

- Алтембас** — высокий бас (баритон), то же, что бас-эксцелент, бас-греф, бас-крыжак, тенор-бас.
- Амплификация** (*amplificatio* — лат.) — расширение композиции посредством разнородных приемов развития.
- Асценсио** (*ascensio* — лат.) — восхождение, восходящее движение.
- Атексталис** (*atextalis* — лат.) — бестекстовый.
- Бас-греф** — см. алтембас.
- Безречный** — см. атексталис.
- Беммолярный, беммулярный, бемолярный** — имеющий один бемоль в ключе; двубеммолярный — имеющий два бемоля в ключе и т. д.
- Веселая мусикия, веселый тон** — соответствует современному понятию мажора, мажорного тона.
- Вязанные ноты, связанные ноты** — восьмые, дважды вязанные — шестнадцатые и т. д.
- Горги** — то же, что фуга (см.) — быстрое ритмическое движение в мелодии восьмыми, шестнадцатыми и т. д.
- Греф** — то же, что алтембас (см.).
- Десценсио** (*descensio* — лат.) — нисхождение, нисходящее движение.
- Диезисовый** — имеющий один диез в ключе; двудиезисовый — имеющий два диеза в ключе и т. д.
- Диспозиция** (*dispositio* — лат.) — расположение, распределение частей композиции.
- Дудалный** — выдержанный тон в басу (дудалный бас), происходит от названия народного духового инструмента дуда, типа волынки, выдерживающего один звук наподобие органного пункта.
- Дуралный** (*durus* — лат. твердый) — не имеющий ни одного знака в ключе.
- Една** — знак паузы, равной целой ноте.
- Эксцеллент** (*excellens* — лат. ведущий вверх) — то же, что высокий бас (баритон).
- Ес** — знак паузы, равной половинной ноте.
- Естественный, правило естественное** — а) определение многоголосной безимитационной фактуры в хоре с одновременным произнесением текста всеми голосами; б) отражение в мелодии особенностей текста («восшедый на небеса» — восходящая мелодия и т. п.).
- Инвенцио** (*inventio* — лат.) — изыскание, изобретение форм композиции.
- Инцепту** (*incepto* — лат.) — начало композиции.
- Каденция** (от лат. *cado* — падать, оканчиваться) — заключительный оборот композиции и его части: обыкновенная (полная) — для общего завершения, необыкновенная (половинная) — для окончания части композиции.
- Кантус** (*cantus* — лат.) — пение, голос, мелодия.
- Клявис, клавиш** (*clavis* — лат.) — ключ.
- Колесо** — круг квинтовый.
- Конкордация** (*concordia* — лат. согласие) — объединение звуков в аккорд.

- Контрапункт** (contrapunctum — *лат.* противоточие) — сочетание голосов, имеющих пунктирный ритм.
- Контрария** (contrarius — *лат.* противоположный) — перемещение музыкальных построений в противоположный лад (тон); из веселого в печальный и обратное.
- Концерт** (concerto — *лат.* состязаться) — а) музыкальная форма, основанная на принципе имитации («гласа со гласом борение», голоса «един другого наследуют»); б) группа голосов хора, звучание которых сопоставляется с тугги.
- Крыжак** (*древнерусск.* — крест) — то же, что алтембас (*см.*).
- Лирипилиальный** (от названия духового инструмента лирипилиум) — то же, что дудальный (*см.*).
- Микста** (mixta — *лат.*) — смешанный.
- Ноты** — а) нотные знаки; б) интервалы.
- Падеж** — каденция (*см.*).
- Партес** — общее название произведений партесного стиля.
- Певец** — музыкант.
- Песнословец** — музыкант-вокалист.
- Печальная мусикия, печальный тон** — соответствует современному понятию минора, минорного тона, основанного на минорном трезвучии.
- Пиканда** — размер такта, сочетающий двух- и трехдольность, например, $\frac{6}{4}$.
- Полтакт** — половинная нота.
- Пол'еск, пол'есок** — знак паузы, равной четвертной ноте.
- Преобразование** — вариация.
- Пропорция** — трехдольный размер такта: большая пропорция — $\frac{3}{1}$, малая пропорция — $\frac{3}{2}$.
- Противное правило** — то же, что контрария (*см.*).
- Сема** — знак паузы, соответствующий восьмой ноте.
- Семитониум** — полутон.
- Смешанная мусикия** — соответствует современному понятию переменного лада: начало в веселой мусикии, окончание — в печальной, и обратное.
- Способствие** — начальный мелодический оборот произведения, начальная интонация.
- Такт** — целая нота.
- Творение** — композиция, сочинение.
- Тон** — соответствует современному понятию лада.
- Транспозиция** (transpositio — *лат.*) — переложение в другую тональность.
- Финальная каденция** — заключительная каденция произведения.
- Фита** — знак широкого мелодического распева в системе крюковой нотации.
- Фракт** — то же, что партес (*см.*), произведение, делящееся на такты.
- Фуга** — то же, что горги (*см.*).
- Фундаментальное правило** — гармоническое последование, в котором бас берет только основные тоны аккордов.
- Хоральный, хоральное правило** — имитационная фактура в нижних (басовых) голосах двухорной композиции, к которым присоединяются прочие голоса.
- Чвертка, чвартка** — знак паузы, соответствующий четвертной ноте, а также название четвертной ноты; **чвертка развязаная** — восьмая нота или пауза.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(Цветные)

1. Титульный лист Памятника
2. Первая страница текста Памятника
3. Портрет Г. Д. Строганова, работы художника Р. Н. Никитина, 1714—1715 гг. Масло. Одесская художественная галерея
4. Автограф Дилецкого, страница 233 Памятника
5. Нотный автограф Дилецкого, страница 106 Памятника
6. Нотный автограф Дилецкого, страница 133 Памятника
7. Первая страница текста из рукописи «Грамматики» Дилецкого, 1705 г., ГИМ, Син., № 777.
8. Титульный лист «Грамматики» Дилецкого из рукописи 1679—1680 гг. ГИМ, собр. Барсова, № 1340, л. 79.
9. Оборот титульного листа из той же рукописи, л. 79 об.
10. Древнерусская школа — миниатюра из рукописи 1648 г. «Жизнеописание Антония Сийского». Темпера. ГИМ.
11. Страница нотного сборника кантов 1670—1680 гг. с пометой «справлена Дилецким». ГИМ, Музейское собрание, № 1743, л. 66 об.
12. Титульный лист из рукописи трактата Коренева и «Грамматики» Дилецкого, 1681 г., ГБЛ., ф. 205, № 146.
13. Русская певческая школа — миниатюра из той же рукописи.
14. Благовещение — миниатюра из той же рукописи.
15. Страница нотной рукописи конца XVII века с записью произведения Дилецкого «Служба божия препорциональная. Творение Ник[олая] Дыл[ецкого]». ГИМ, Син., № 712, партия дисканта II.
16. Музыка — миниатюра из рукописи второй половины XVII в. «Книга о семи свободных мудростях». ГИМ, Син., № 353.

(Черно-белые)

1. Титульный лист «Грамматики» Дилецкого начала XVIII в. из рукописи ГПБ, Q.XII. № 4.
2. Певческая школа — рисунок из рукописи «Грамматики» Дилецкого конца XVIII в. Библиотека Академии наук СССР, собр. Ф. М. Плюшкина, № 263.
3. Карта распространения «Грамматики» Дилецкого в XVII—XIX вв.
4. Палаты Строгановых в Сольвычегодске, XVI в. Из кн.: Общество изучения русской усадьбы. М., 1926, вып. 7/8, с. 50. Надпись на рисунке: «В городе Соли Вычегодской дом деревянный господ Строгановых. Построен в 1565 году; стоял в совершенном порядке, не покривившись ни на одну сторону, до 1798 года, всего 233 года. Разобран в 1798 году». Вероятно, сходный дом у Строгановых был и в Соли Камской, где копировалась «Музыкальная грамматика» Дилецкого.
5. Медальон с портретом Петра I, подаренный им Г. Д. Строганову в 1714 г. для ношения на груди. Писан на финифти, с золотой оправой (увелич.). Из кн.: Устрялов Н. Г. Именитые люди Строгановы. Спб., 1842, перед титульным листом.

6. Выпись из указа о выдаче жалованья разным лицам, в том числе Аникию (Иоанникию Кореневу), 1673 г.: «В прошлом, во 180 [1672] году марта в 28 день по челобитной и по выписке за пометою дьяка Федора Максимова дано великого государя жалованья соборной церкви Стретения господня, что у него, великого государя на сенях, протопопу Андрею, попу Матвею, попу Карпу, попу Гаврилу, дьякону Аникию, дьякону Ивану, дьячком Никите да Ондрюшке по 4 аршина сукна анбурского по 16 алтын по 4 денги аршин». ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 11, № 14711, л. 2.
7. Автограф Иоанникия Коренева, 1673 г.: «Диакон Аникий сукно взял и росписался». Там же, л. 2 об.
8. Автограф Василия Титова, 1682 г.: «Государево жалованье на нынешней 190 [1682] год Василей Титов взял и росписался». ЦГАДА, ф. 396, книга окладная 122, л. 120 об.
9. Указ о выдаче жалованья Ивану Календе, 1663 г.: «Лета 7171 [1663] апреля в 20 день по государеву и цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя России самодержца указу казначею Афонасью Самойловичю Нарбекову да дьяком Данилу Панкратову да Ивану Харламову велено дать государева царева и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя [России] самодержца жалованья [ки]евского согласия впеваке Ивану Календе пять аршин сукна кармазину доброго [неразборчиво] дано». ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 7, № 8477, л. 1.
10. Автограф Ивана Календы, 1663 г.: «По сей памяти впевак Иван Календа сукно взял и руку приложил». Там же, л. 1 об.

SUMMARY

An Idea of Music's Grammar (*Music's Grammar*) by Nikolai Diletsky (Mikolay Dilecki, c. 1630 — after 1680) was destined to play a very important role in the history of Russian musical culture beginning with the 1670s-1680s up to the end of the 18th century. A Ukrainian by birth, Diletsky was educated in Lithuania (Vilna, now Vilnius) and worked there for some time, but it was Russia (Smolensk, Moscow) that became the principal scene of his activities. He wrote his *Grammar* on instructions from G. D. Stroganov (1656—1715) and its concise version was commissioned by *dyak* (civil servant) T. D. Litvinov (c. 1620 — c. 1700). While in Moscow Diletsky worked in the house of I. I. Korenev (? — c. 1681), a deacon at the Candlemas Cathedral in the Kremlin, who was himself the author of an aesthetic treatise entitled *Music. On Sacred Chants* (first version of this work appeared in the 1660s, second version, in 1671).

Diletsky's work of which he wrote three versions (each in two or three variants) exists in manuscript in literary Russian whereas originally it was written in Polish (the Polish text has not been discovered), and in 1723 was translated into Ukrainian in St. Petersburg. The *Music's Grammar*, however, became popular only in Russia, and the extant MSS show that it had penetrated even to remote parts of the Russian State: not only St. Petersburg, Moscow and Smolensk but also Tver (now Kalinin), Kostroma, Solikamsk, Yeniseisk and other towns. The MSS were owned by people from various walks of life — clergymen, merchants, officials and others. Some belonged to schools.

Diletsky wrote his *Grammar* generalising the characteristic traits of contemporary musical practice and theory after a thorough study of musical works by 17th century Russian and foreign composers and also of theoretical treatises in Latin. His all-round erudition and knowledge of antique philosophy and rhetoric, his talent of composer and performer enabled Diletsky to make of his *Grammar* something much more important than a mere textbook of theory and produce a work of encyclopedic scope. All the same, he poses before his readers concrete tasks aimed at musicians of various specialities — composers, choral conductors, performers and teachers. These qualities ensured Diletsky's *Grammar*, in all its versions and variants, a wide dissemination and strong influence in Russia for a period of over a hundred years.

Nikolai Diletsky's *An Idea of Music's Grammar* (*Musikiiskaya Grammatika Nikolaya Diletskogo*) was first published in St. Petersburg in 1910 on the basis of the 1681 MS, and a second edition based on the Ukrainian 1723 MS (*Mikola Diletsky, Gramatika muzikalna*) appeared in Kiev in 1970.

The present edition is founded on the *authorised* MS done by a copyist in 1679 under the supervision of Diletsky who himself wrote all the music examples with their texts.

This volume contains:

the Editor's Preface presenting the description and history of this Cultural Monument, that is, the 1679 MS;

the Cultural Monument in facsimile;

its text transliterated with modern Russian characters in conformity with the present rules, and numerals for music examples;

the translation of the *Grammar's* text into modern Russian (the music examples are given in simplified notation according to the procedure established for the *Monuments of Russian Music* series);

appendixes I, II (important excerpts from various MSS of the *Grammar*, complementing the main body of its text), III (a detailed description of the 25 seventeenth-eighteenth century MSS of the *Grammar*, known today, and some data on two more contemporary MSS that have not been discovered), IV and V (two unpublished compositions by Diletsky, borrowed from manuscript sources of the time);

investigation into Diletsky and his *Grammar*, discussing in detail pertinent literature in existence, the history of the *Grammar's* writing, its versions and variants, its author's circle of associates in Russia, and analysing the *Grammar's* theoretical premises, novelty of method and the broad scope of the generalisations reflecting the stylistic peculiarities of contemporary music, and the prospects which Diletsky's theory opened before music. Many of the facts bearing on Russia's musical culture of the 17th century are mentioned here for the first time in literature;

comments in the *Grammar's* text.

The volume contains also facsimile reproductions of pages from different versions of the *Grammar*, a number of 17th century musicians' autographs and some other illustrations. At the end of the volume is a glossary of the terms used by Diletsky.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
-----------------------	---

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ.

ИДЕА ГРАММАТИКИ МУСИКИЙСКОЙ

Факсимиле	21
Транскрипция	265
Перевод	319
Часть первая. О музыке	326
Часть вторая. Об основных обозначениях	327
Часть третья. О конкордациях, то есть	
о гармонических нотах	333
О диспозиции, то есть о разделении на части	338
Часть четвертая. О сочинении	340
Часть пятая. О пунктирном движении	
(контрапункте)	359
Глава шестая. О способах [начала, то есть об интервалах]	365
Глава седьмая. О вещах забвенных, о которых	
забыл написать	369
О изобретении («инвенции»), то есть об изыскании	
композиторских приемов	373
О диспозиции, то есть о расположении композиции,	
уже указанном	374
О ирмологионе. Пояснение	387
О эксордии, то есть о начале композиции	391
Об амплификации, то есть о расширении	
композиции	392
О тонах	398
О тонах бемольных с одним бемолем	400
К читателю	410
Способ учения мастером детей пению	417
О сочинении каденций	428
Образцы хоральные	431

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Николай Дилецкий. [О системе транспозиции]	443
Перевод	445
II. Николай Дилецкий. Наука како учить слагати	449
Перевод	450
III. Описание рукописей «Грамматики» Дилецкого	454
IV. Николай Дилецкий. Фрагмент из «Службы препорциальной»	493
V. «Херувимская Дилецкого роспеву»	505

Вл. Протопопов. НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ И ЕГО
«МУСИКИЙСКАЯ ГРАММАТИКА»

Обзор литературы о Дилецком	509
Дилецкий и его русские современники	540
Общее сравнение редакций «Музыкальной грамматики»	566
Анализ «Музыкальной грамматики»	574
О музыкальных сочинениях Дилецкого	602
Комментарии	611
Краткий словарь музыкальных терминов, встречающихся в «Идее грамматики музыкальной»	632
Список иллюстраций	634
Summary	636

ИБ № 1461

НИКОЛАЙ ДИЛЕЦКИЙ
ИДЕЯ ГРАММАТИКИ МУСИКИЙСКОЙ

Худож. редактор А. Максимов
Техн. редактор В. Кичоровская
Корректор Г. Федяева

Подписано в набор 15/III-1978 г. Подписано в печать 8/X-1979 г.
Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура
литературная. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюст-
рации) 41,00. Усл. п. л. 38,13. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации)
33,38. Тираж 2000 экз. Изд. № 8742. Зак. 3893. Цена 13 р. 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

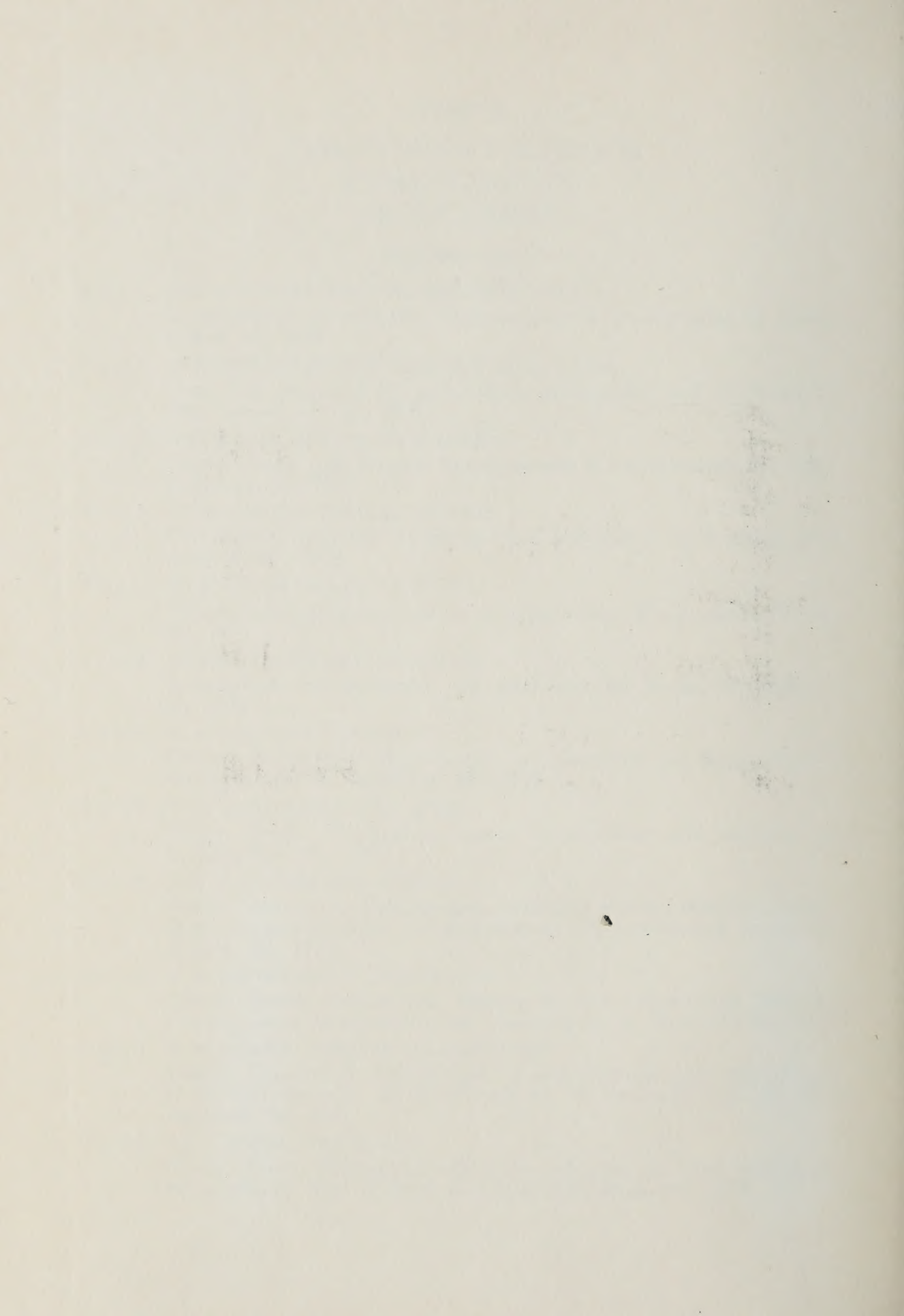
Д $\frac{90102-184}{026(01)-79}$ 611—79 4905000000

В СЕРИИ

„ПАМЯТНИКИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА“

ВЫШЛИ В СВЕТ:

- В ы п. 1. РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА**
Составление, публикация, исследование и комментарии О. Левашевой. М., 1972
- Part 1. EIGHTEENTH CENTURY RUSSIAN LYRICAL SONGS**
Compiled, prepared for publication, investigated and annotated by Olga Levasheva. M., 1972.
- В ы п. 2. МУЗЫКА НА ПОЛТАВСКУЮ ПОБЕДУ**
Составление, публикация, исследование и комментарии Вл. Протопопова. М., 1973
- Part 2. MUSIC FOR THE POLTAVA VICTORY**
Compilation, research, comments and publication by Vladimir Protopopov. M., 1973.
- В ы п. 3. ФЕДОР КРЕСТЬЯНИН. СТИХИРЫ**
Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. М., 1974
- Part 3. FYODOR KRESTYANIN. CANTICLES**
Investigated, deciphered and published by Maxim Brazhnikov. M., 1974.
- В ы п. 4. В. А. ПАШКЕВИЧ. „СКУПОЙ“**
Опера. Партитура. Публикация, переложение для фортепиано и исследование Е. Левашева. М., 1973
- Part 4. V. A. PASHKEVICH. „THE MISER“**
Opera. Score. Publication, piano arrangement and research by E. Levashev. M., 1973.
- В ы п. 5. Д. С. БОРТНЯНСКИЙ. „СОКОЛ“**
Опера. Партитура. Публикация, редакция текста, перевод с французского, переложение для фортепиано и исследование А. С. Розанова. М., 1975
- Part 5. D. S. BORTNYANSKY. „THE FALCON“**
Opera. Score. Publication, editing of text, translation from the French, piano arrangement and research by A. Rozanov. M., 1975.
- В ы п. 6. Е. И. ФОМИН. „ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ“**
Опера. Партитура. Публикация и переложение для фортепиано И. М. Ветлицыной. Исследования Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной. М., 1977
- Part 6. YE. I. FOMIN. „COACHMEN“**
Opera. Score. Publication and piano reduction by Irina Vetlitsyna, researches by Yuri Keldysh and Irina Vetlitsyna. M., 1977.



1033680

DM 73.70

M
2
P155
vyp.7

Pamiatniki russkogo muzy-
kal'nogo iskusstva



121726

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
